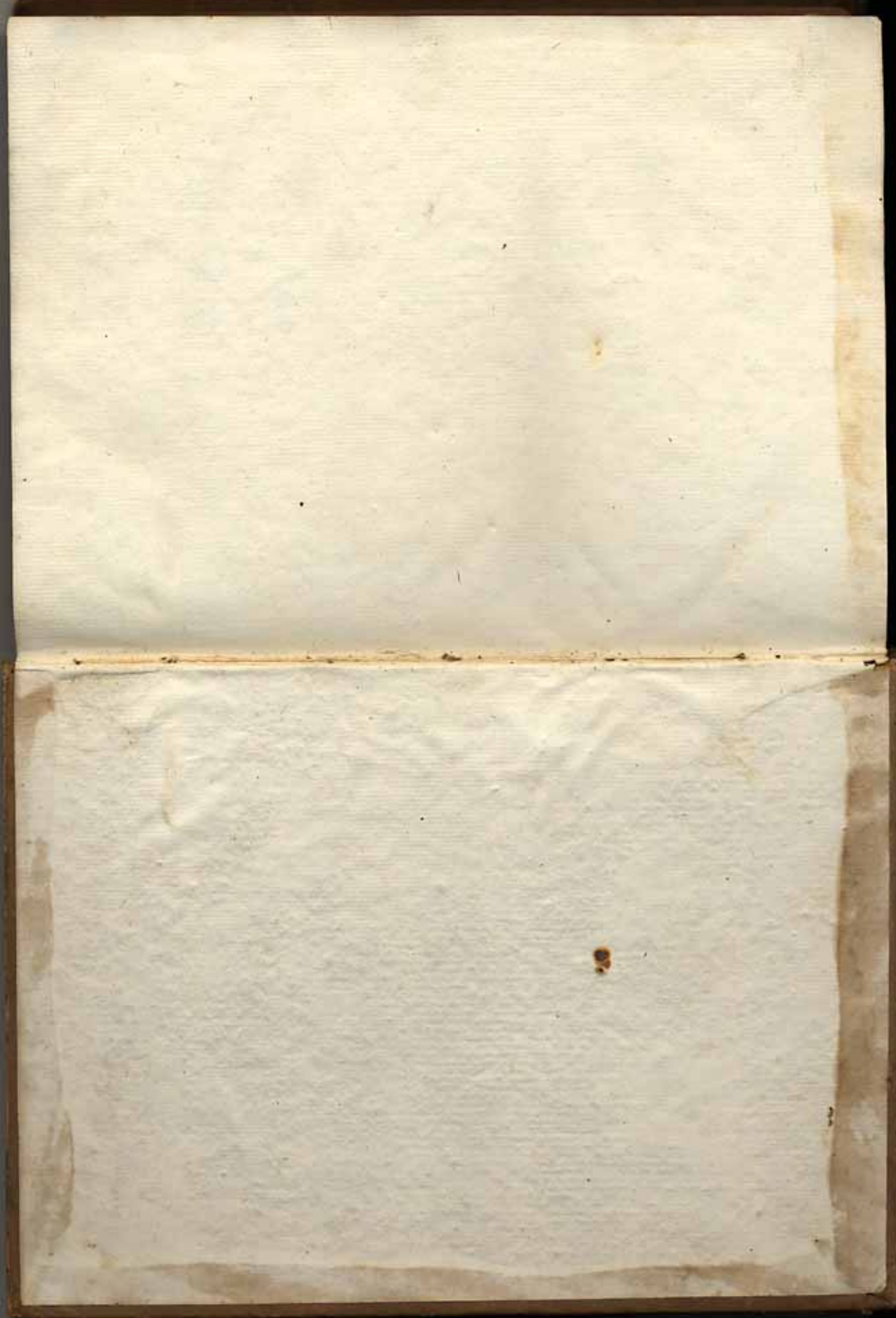
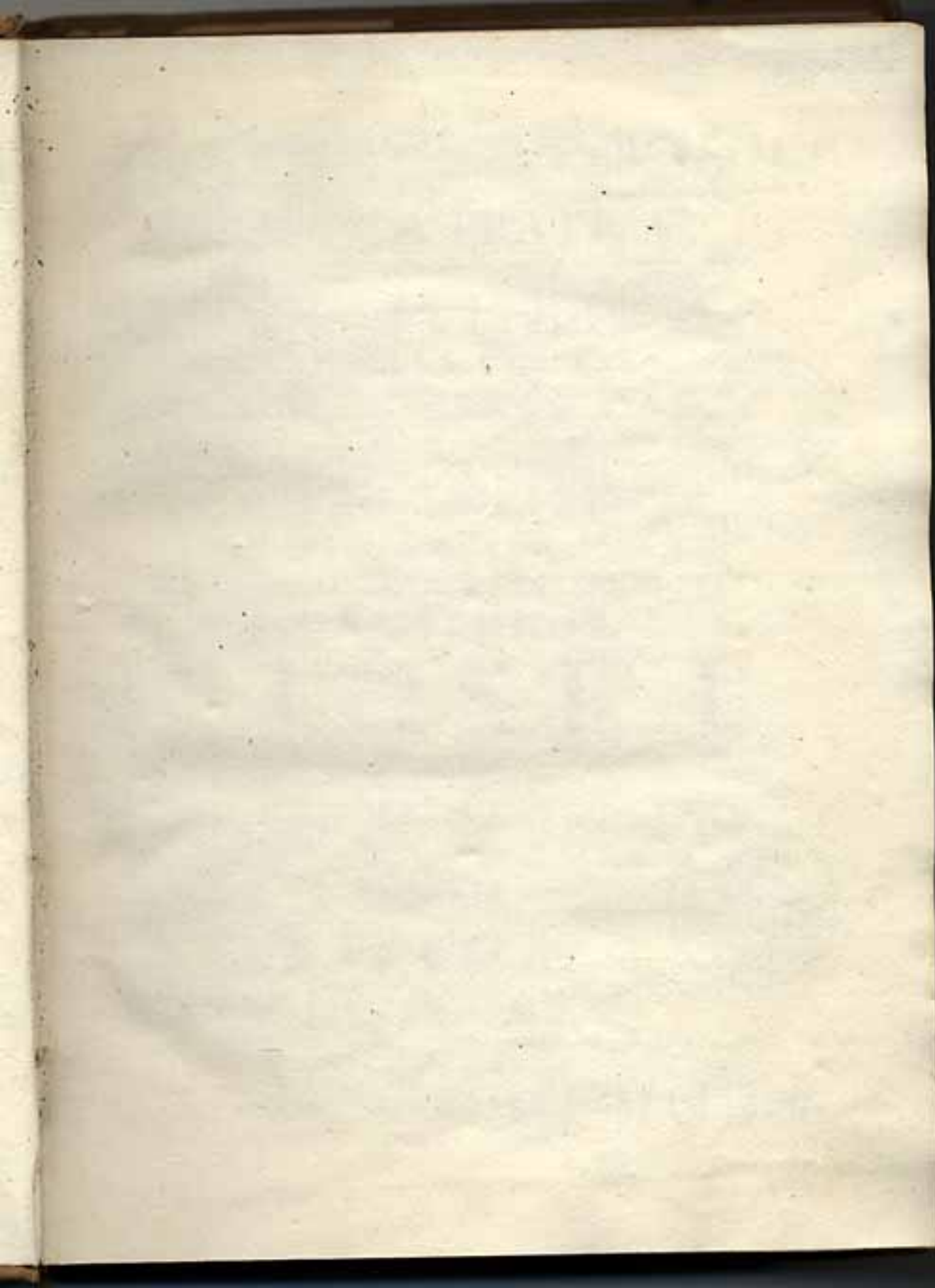




INSTRUC,
MUSICAL







N. 1162 V.

NEB(H) 425744

NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL,
 OU
 THEORICA PRATICA
 DA
 MUSICA RYTHMICA,

COM A QUAL SE FORMA, E ORDENA SOBRE
 os mais solidos fundamentos hum Novo Methodo, e verdadeiro
 Systema para constituir hum intelligente Solista, e destrissimo
 Cantor, nomeando as Nótas, ou Figuras da Solfa pelos seus
 mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordi-
 narios, e extraordinarios no Canto Natural, e Acciden-
 tal, de que procede toda a difficuldade da Musica,



R. 80668

OFFERECIDA

AO MUITO PODEROSO, E FIDELISSIMO REI
 NOSSO SENHOR

D. JOSE I.

Por seu Author

FRANCISCO IGNACIO SOLANO



LISBOA,

Na Officina de MIGUEL MANESCAL DA COSTA,
 Impressor do Santo Officio.



Anno CIO. IOCC. LXIV.

Com todas as licenças necessarias.

M
1862
B.A.
1480



**MOSTRA-SE ESTA UTILISSIMA,
curiosa, e precisa Instrucção em trez bre-
vissimos Discursos.**

NO I. se contém todos os principios, em que se funda a Musi-
ca em geral.

No II. os nomes ordinarios Diatonicos, e Chromaticos em par-
ticular, com especialissimas regras para o infallivel conhecimento
de Cantorias tacitas.

No III. os nomes extraordinarios, e mais casos notaveis, com a
explanção particularissima das suas difficuldades.

Facilita-se esta precisa intelligencia da Musica, que parece ar-
dua, e difficil, com Exemplos proveitosos, arbitrios faceis, obser-
vações certas, e fundamentaes Documentos em suas regras geraes,
e restrictas excepções, para que o duvidoso, e timido Solista en-
contre no estylo moderno, e pratico o mais solido, e facil modo
de regularmente cantar, e folsejar.

Serve de Indice a esta Nova Instrucção hum Compendio Sum-
mario, e ao Compendio Summario hum Epilogo enigmatico, e in-
dicativo igualmente divididos nos mesmos trez Discursos, o qual
Compendio juntamente he Arte particular, em que se incluem, e
mostrão restrictas todas as regras geraes da Musica, expostas neste
Novo Methodo para melhor comprehensão, e utilidade do Solista
menos instruido.

Completa-se esta Instrucção Musical com o Additamento da Mu-
sica antiga, para que o estudioso Cantor não careça de outros li-
vros, e somente neste encontre tudo quanto pratica, e theoricamen-
te lhe he mais util, e necessario.

NCB-454668



SENHOR.



M hum seculo , em que a
Musica tem conseguido pela
Real protecção de V. MAGESTADE fa-
a ii zer

zer notoria a sua nobreza , não precisa re-
vestir-se de outro adorno mais , que desta ven-
tura , para chegar com respeito profundissi-
mo ao Augusto Throno de V. MAGES-
TADE neste pequeno volume , formado pa-
ra dar aos venturosos vassallos Portuguezes
hum Novo Methodo de conseguirem facil-
mente o triumpho das difficuldades , que para
serem perfectos Cantores encontrarão no estu-
do desta preciosa sciencia , a quem V. MA-
GESTADE elevou á mais sublime estima-
ção , admittindo-a a ser socia das brilhantes
virtudes , e sciencias , que vivem no Augus-
tissimo Peito , e dilatada comprehensão do
perfeitissimo conhecimento de V. MAGES-
TADE.

A todos aquelles , a quem algum justi-
ficado motivo conduz reverente á Real pre-
sença de V. MAGESTADE , circunda o
respeito das resplandecentes luzes , que o
Throno de V. MAGESTADE distribue
a todo o Mundo na esfera do seu respeita-
vel dominio ; porém a mim , SENHOR,
pre-

preoccupa o mesmo sagrado respeito todo o animo , porque neste presente Tratado de Musica , em que se vencem as difficuldades de huma perfeita harmonia , me faço lembrar vivamente dos triumphos do Real Coração de V. MAGESTADE , com que as mesmas brilhantes luzes do seu poderoso Sceptro allumeão aos bons , e aos máos com justiça , com a piedade , e com as outras virtudes , de que se compõe a perfeita harmonia do seu felicissimo reinado.

Mas se este sagrado temor se augmenta no conhecimento , que confeguei , de que V. MAGESTADE pela harmonia das suas Reaes acções perceberá os defeitos desta Obra , ella mesma me inspira a advertencia de que o Ceo para compôr a perfeita harmonia deste seu Imperio Portuguez , creou em V. MAGESTADE hum Principe , que conservando harmonicamente em seu Coração as virtudes de seus Augustissimos Predecessores , os excede em piedade para mos desculpar.

Os Portuguezes , vassallos venturosos de V. MAGESTADE , sempre compozerão os seus animos daquellas virtudes , que lhes infundio o sagrado , e respeitavel exemplo dos seus Augustos Principes. Se a Musica tem a aceitação de V. MAGESTADE pelas virtudes , que conserva para o Espirito , pelas luzes , que distribue a todas as acções , e pelo prestimo , que contém para entoar os louvores de Deos nos Templos , e para festejar os triumphos dos Heroes no Mundo , parece benemerito do auxilio de V. MAGESTADE este Tratado ; porque manifestando-se nelle a sua adoravel protecção , abraçarão os Portuguezes conseguir por bons Cantores a posse destes predicados , e a incomparavel felicidade de verdadeiros vassallos Portuguezes.

Esta conveniencia , a que aspiro na presente Obra , me faz esquecer propôr a V. MAGESTADE por exemplos a protecção de muitos Pontifices , Reis , Soberanos , e Sabios de todo o Mundo , e de todas

as idades, que louvarão, souberão, e persuadirão a Musica; porque lembrando-me da virtuosa inclinação, com que V. MAGESTADE favorece, e honra esta sciencia, nesta lembrança, em que comprehendo a melhor de todas, me segura a Augustissima Benignidade de V. MAGESTADE a protecção deste Livro, e a gloria de que os Portuguezes, gostando da Nova Instrucção, que nelle escrevo, cantarão facil, e perfeitamente os Hymnos, que as virtudes de V. MAGESTADE tem composto, para a eternidade celebrar o seu Augustissimo Nome em todo o Mundo respeitavel por Primeiro.

Francisco Ignacio Solano.

PRO-

Franklin's Ignorance of Science.

PRO.

PROLOGO AO LEITOR,

E RAZÃO DA OBRA.

AMIGO Leitor. Não he o meu intento fazer nova Musica, ou dar nova Theorica aos seus Professores, em quanto á sua essencia, mas sim sobre os mesmos fundamentos ha tantos seculos estabelecidos facilitar a sua prática, e comprehensão, dando com algumas leis infalliveis, e proveitosos Documentos hum *Novo methodo* aos timidos, e confusos Solistas, que julgo serem aquelles, que estando indifferentes na voz, e nas vozes, ou syllabas do Canto *Accidental*, e dos seus nomes ordinarios, e *extraordinarios*, possão aproveitar este tempo, a que communmente chamamos estar na mudança de voz, applicando-se á intelligencia prática, e especulativa das syllabas da Solfa, e de seus nomes proprios, para que investigando preceitos, e vencendo difficuldades, se possão constituir perfeitissimos Cantores.

2 Ainda que os fundamentos da Musica sempre são, e serão os mesmos, com tudo a prática moderna differe muito da prática antiga, porque a nova Musica se tem adiantado mais: quero dizer, que os Professores Antigos sim advertirão, e conhecêrão o que hoje os Modernos estão usando, mas não o praticarão pelas difficuldades, que achavão na execução, e pela razão Theorica, que descubrião, e encontravão entre a divisão do Ponto, ou *Tono Sesquialtero*, a que hoje os Modernos praticamente não attendem nos Tons *Accidentaes*, ou *Chromaticos* pela falta de divisões, de que carecem os instrumentos de vozes, como são *Orgão*, *Cravo*, &c., para se attender á essencia do *Tono*, ou Ponto com as suas devidas, e perfeitas quantidades.

3 E como entre os Antigos o genero *Diatonico* era o mais práctico, valendo-se menos do genero *Chromatico*, por isso estabelecêrão leis adequadas áquella Musica; mas como hoje os Modernos usão mais da Musica *Chromatica*, e este genero he o seu estylo mais franco, talvez com sensível

imperfeição , pois pafsão muitas vezes a fazello *commisto* com o genero *Enarmonico*, me pareceo conveniente ajudar aos duvidosos Solfistas, pondo em Theorica prática, e reduzindo a regras geraes as difficuldades desta Musica moderna, para nellas mostrar a mais certa, e verdadeira intelligencia dos nomes da Solfa nas Cantorias Accidentaes, ou Tons *Chromaticos*.

4 Alguns dos termos, de que os Antigos se valêrão nesta materia, são já desnecessarios pela grande variedade, e confusão, com que hoje se pratica na Musica os trez generos; e como por falta de documentos os Modernos menos instruidos nos Solfejos, e nomes proprios da Solfa do genero *Chromatico* tem procedido nesta Musica arbitrariamente, para que não seja arbitrio sem lei, o que pôde ser preceito, e regra, procuro dar clareza, e brevidade a esta intelligencia; e advirto, que de ordinario não intento dar as razões mais fundamentaes, e especulativas, (o que seria tratar de *Contraponto*) mas sim as mais práticas, e as que conduzirem melhor para a intelligencia, e governo de hum méro Solfista, porque o mais serveria de confusão, pois os principiantes, que desejão aprender, não devem subtilizar; e sómente para os mais adiantados dou juntas em Documento particular todas as razões Theoricas fundamentaes, em que estabeleço esta *Nova Instrucção*, deduzindo-as, e mostrando-as pelas especies da propria relação, e harmonia dos Tons.

5 O meu intento não he administrar Documentos aos Doutos na Musica, o que fora em mim acção extranhavel, e pouco attenta, pois não presumo dar leis a quem me pôde ensinar, mas sim instruir aos duvidosos Solfejantes, fazendo-lhes mais suave o seu estudo com as observações, que a minha applicação tem adquirido com a experiencia de ensinar muitos annos.

6 Eu pertendo dirigir aos vacilantes Solfistas movido da pouca instrucção, com que procedem em os nomes, e Solfejos *Chromaticos*, cantando de ordinario ou por supposições, ou quando estas não governão, (que he quasi sempre) sem al-

alguma intelligencia; e como até agora não se tem escrito nesta materia algum Documento, desculpo os arbitrios do méro Solfejante, pois não podia acertar tanto o que vê, e não entende, como inferir o que talvez não vê, e devia entender; isto he as Cantorias, que se devem formar sem que seja expresso o accidente, que tacito governa a Cantoria, pelo qual motivo o fim desta minha *Instrução* he o zelo da verdade; e quando esta não se abraça, ou aquella não se configa com este *Novo Methodo*, e *verdadeiro Systema*, sempre servirá de estímulo, para que com a occasião de me advertirem, e ensinarem outra melhor, e mais facil idéa, possa emprender este trabalho outro mais abalizado juizo, pois só então será feliz, e completo o meu desejo.

7 O impulso, que me conduzio a este empenho, foi tratar de algumas advertencias práticas, e observações proveitosas a respeito do Canto accidental, ou *Chromatico*, e de seus nomes ordinarios, e *extraordinarios*, movido não só de hum grande desejo de instruir aos vacilantes Solfistas, mas tambem animado, e persuadido de alguns amigos, que mais com imperio me podem mandar, do que pedir, sendo este obsequio, e sacrificio, que faço da minha obediencia, quem melhor me desculpa neste que parece arrojado impulso; e advertindo eu em que para se deduzirem melhor os fins se hão de estes derivar dos principios, procedo no primeiro Discurso a mostrar as mais vulgares regras da Musica em geral, nas quaes, se parecer extenso em algumas, como na regra das *Mutações*, *Deduções*, e em outras com os termos ordinarios, quando me explico, segundo o modo *Aretino*, advirto, que dando assim a conhecer com todo o rigor as regras fundamentais, tambem procedo a mostrar sobre os mesmos fundamentos com o *Novo Methodo* o quanto he verdadeiro o meu *Systema*, e a maior facilidade, com que o mesmo se consegue.

8 Para os outros dous Discursos seguintes deixo as particularidades mais notaveis, uteis, curiosas, e precisas da mesma Musica, como são os nomes *Chromaticos*, que

faço ver no segundo Discurso com especialissimas regras para o infallivel conhecimento de Cantorias tacitas; a impugnação das Claves semelhantes, pelo que diz respeito a este *Novo Metodo*; huma particular noticia sobre os sinais da Musica, que são executivos, para o melhor modo, graça, e bom gosto de cantar; e ultimamente todas as razões Theoricas das regras geraes deste *Systema*.

9 No terceiro Discurso móstro os nomes, e mais casos *extraordinarios* da Musica, completando esta *Nova Instrucção* com a conveniente advertencia do preciso conhecimento das quantidades, e distancias, de que se formão as seis vozes da Musica para a certeza dos intervallos de Pontos, e meios Pontos de huma 8.^a; e finalmente dou huma completa noticia, e explicação de como procedem na Musica os trez generos *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmonico*.

10 É como he sem dúvida que os termos práticos, de que agora usamos, tem muita differença daquelles, que nótó nos livros, ainda que não muito antigos, sem offender o preterito, e com o devido respeito aos nossos passados, fallo no estylo presente com os termos modernos; isto he na Musica, que hoje corre do genero *Chromatico*, e estylo instrumental, ao qual tambem se lhe póde chamar Theatral; e posto que use de algumas palavras Italianas, faço dellas menção, porque a Musica moderna, de que escrevo, as tem recebido entre os Portuguezes como nacionaes.

11 Quem quizer saber os fundamentos mais solidos, assim do Canto de Estante, como de outro qualquer genero de Musica, póde ler os livros dos nossos Antigos, que nelles achará huma total explicação de todos os seus termos, porque só pertendo fallar ao uso, e estylo Italiano pela verdadeira intelligencia dos mais scientificos Mestres, os quaes sigo no que diz respeito a todos os principios, e fundamentos em geral; porém em quanto aos nomes accidentaes, e a outras muitas particularidades, eu procedo a facilitar a sua comprehensão com preceitos novos, dando com este meu *Systema* huma idéa, com

com a qual se adquire o bom gosto, e facilidade, que deve haver no estudo desta illustre sciencia, e se desterrão todas as confusões, e incoherencias, com que arbitrariamente se procede.

12 Não trato dos termos antigos, quero dizer, daquelles, que já não usamos por desnecessarios, porque com esta nova pratica de Musica conhecemos vencer com destreza, e executar o Cantor com desembaraço as maiores difficuldades, pois se procede sem tantos *Pontinhos*, ou sem hum *Pontinho* de muitas applicações; sem alguns daquelles *Tempos*, em que havião não poucas desordens; sem diversas *Figuras* de duas caras, como as que praticavão, metade brancas, e metade pretas ao mesmo tempo; e sem outras muitas difficuldades, de que os Professores Antigos usarão, e hoje os Modernos já não usão, porque sem estes empenhos da memoria em tantas, e tão prolixas condições, quantas incluião os preceitos dos Antigos, fazem os Modernos o mesmo, e muito mais, pois quanto produz hoje a Musica de maior velocidade, tanto contém de mais difficil.

13 He muito mais difficil a Musica moderna do que a antiga por suas circumstancias; porque se aquella Musica os opprimia com muitos preceitos, e discretas observações, tambem era pacata, e moderada a sua execução: fugião os Antigos dos *Tons Chromaticos*, conhecendo-os tão perfeitamente, que da sua observação, e verdadeiro conhecimento procedia fugirem tanto delles, por se apartarem, e não cahirem nas irregularidades, em que os Modernos praticamente não reparão, por serem na praxe de pouco momento.

14 Tiverão os Antigos por não cantaveis, e inexecutivos muitos intervallos, e transitos, de que hoje sem violencia usamos, porque o uso, e costume faz segunda natureza. Os Modernos temos posto em pratica, e executamos o que aos Antigos parecia impossivel: estes embargos, que vencemos, ficarão unidos não só á nossa maior execução, mas a outras muitas difficuldades, pois verdadeiramente são grandes todas as que occorrem nos Solfejos accidentaes, e muito maiores em os nomes *extraordi-*

narios, de que os Antigos tanto fugirão, e só em casos particulares rarissima vez usarão.

15 O que não obstante he objecto desta minha applicação bulcar hum modo facil á intelligencia para vencer as difficuldades desta Musica moderna, reduzindo toda a sua prática a utilissimas, e infalliveis regras geraes. Bem conheço que me arguirão, e impugnarão os senhores méramente práticos, que procedem sem regularidade, dizendo-me, que esta materia está hoje arbitraria, e não he para se reduzir a preceitos, e regras, pois sendo questão de nome os nomes do Canto accidental, affinando-se os pontos, não importa que lhes chamem os nomes que quizerem. Ao que primeiramente respondo: O ser arbitraria esta materia a quem a ignora, procede da mesma ignorancia, pois he certo que não póde conhecer a sua precisão, quem não a entende.

16 Secundariamente respondo, que ser questão de nome os nomes do Canto accidental, he sem fundamento, e será ignorancia esta critica, porque as vozes, ou syllabas da Musica não são para questão de nome, pois não se achão as mesmas quantidades em huns, que em outros pontos, porque a distancia de huma 3.^a maior excede á menor em meio Ponto: *ré*, *mi*, distancia de hum Ponto, não he a mesma de *mi*, *fa*, distancia de meio Ponto; pelo que estas quantidades, de que procede toda a variedade da Musica, não são questões de nome, mas questões da essencia dos nomes, ou das syllabas do Canto accidental, e só quem totalmente as ignora poderá formar semelhante critica.

17 Nem he verdade dizer-se, que affinando-se os pontos, ou notas da Solfa, lhes poderão chamar os nomes que quizerem, porque daqui procede a maior ignorancia, e o mais dourado engano, o que assim mostro. Acaba hum principiante de cantar a sua primeira voz, e infronhado no Canto Natural pelo muito exercicio, e não menos prática, que o uso lhe tem adquirido, tendo ouvido delicado, propensão natural, principalissima circumstancia para a Musica, suppondo-se deſtro, e o que mais he dizendo o seu papel com os applausos de bem cantado, e justo, assenta

ta praça de Cantor, e se julga Musico consummado. E que direi eu agora a isto? Que? Que tem muita prática, e exercicio, delicado ouvido, natural propensão, os gritos dos instrumentos nos ouvidos, e a cabeça cheia de harmonia, mas vasia de sciencia, porque de Musica não sabe mais que cantar por uso, e natureza, e não por sciencia, e arte: sabe por força do instrumento, e da muita harmonia, que tem adquirido na prática, enganar-se a si, e a quem o ouve: a quem o ouve, porque o sente cantar certo, e talvez com gosto; a si, porque vendo que não discrepa, fica muito satisfeito, pois diz o que não sabe, sem saber o que diz, e sem advertir que tirando-lhe o instrumento, que o anima, e lhe dá a harmonia sobre que Florêa pela muita que o uso lhe tem dado, não afinará dous pontos nos seus lugares, pois sem instrumento, que lhe mostre as distancias, elle não as sabe buscar pelos intervallos dos nomes, porque os ignora.

18 He certo, e sem dúvida que quem não souber os nomes da Solfa, não póde buscar as suas distancias; pois se no intervallo de hum Ponto, que he *sól*, *lá*, disser *mí*, *fá*, intervallo de meio Ponto, ou no de *lá*, *sól* chamar *fá*, *mí*, ficará de todo perdida a affinação, e desentoadada a harmonia, porque o cantar bem, e com segurança qualquer letra sómente se consegue pelos intervallos, e nomes proprios da Solfa; e quem tiver destes ignorancia não sabe Musica, ainda que saiba cantar o seu papel ajudado do instrumento, e de todas as mais circumstancias, que tenho ponderado.

19 Estes que cantão o que ignorão ainda fazem mais, porque sobre o mesmo que não sabem discorrem a seu arbitrio, compondo muitas vezes de sua propria ignorancia toda a Composição, e descompondo por este modo injustamente o Compositor, que a fez. Mas que muito se elles com esta idéa, fiados só no ouvido, Floreão, e assim occultão a sua culpavel ignorancia, pois estas Passagens, Volátas, ou Floreios só lhes servem para sustentar a harmonia, porque o que está escrito perfeitamente no papel não o podem dizer, e executar bem.

Não

20 Não digo nisto que o Cantor não tem liberdade, e muito livre arbitrio especialmente nas *Cadencias finaes*, e tambem para mudar alguns passos, e revestir com proprio gosto o que canta, quando para isso lhe deixão os Compositores de proposito lugar conveniente; mas desta liberdade deve-se usar com prudente advertencia, e sem notavel prejuizo da Composição, medindo as occasiões, e o tempo; e não podem adequadamente usar della aquelles, que fiados só no ouvido, querem fazer a Musica arbitraria a seu modo, destruindo a harmonia, e confundindo a Composição, sem advertirem que o *Compôr* pede outra muito mais ajustada ponderação, a que não pôde chegar quem trova de repente.

21 Em fim estes mesmos, que pertendem assim mostrar, e occultar a sua ignorancia, a farião evidente na muita letra, que cantão, mandando-se-lhes solfejar a Solfa, de que dizem a letra pelos seus nomes, pois então se veria quantas letras sobravão áquellas duas, que elles para cada Nôta propriamente não achão: donde claramente se vê que estes cantão por gyria, e não por sciencia; e he proposição muito averiguada, que para saber-se perfeitamente a essencia da cousa, que se pertende exercitar, ha de ser pela propria definição, e pela sua prática inspectiva, sem a qual não ha cousa, segundo *Aristoteles*, de que se possa saber a verdade, nem entender seus principios.

22 Com esta supposição, e para evitar tão grandes desordens, me appliquei, ó amigo Leitor, a ajudar-te, e offerecer-te gostoso nesta *Nova Instrucção Musical* todos os meios conducentes, e mais efficazes, que o meu disvello, e experiencia tem adquirido, e alcançado. Aceita pois do meu desejo, e applicação esta laboriosa fadiga da minha idéa; e se fores daquelles, que não carecem de documentos, pouco valerá para ti este expellido trabalho; mas se estiveres vacilante na verdadeira intelligencia da Musica, acharás com certeza, e conhecerás com utilidade ao compasso, e tempo de teu affectivo, e applicado estudo o quanto este meu te pôde ser proveitoso.

Carta do Illustrissimo Senhor D. Lucas Giovine, Mestre da Rainha N. Senhora, Capellão Fidalgo de Suas Magestades Fidelissimas.

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

NÃO me sendo possível satisfazer ao gosto, e empenho, que V. m. tem de eu observar, e examinar hum livro seu, que tem por titulo: *Nova Instrução Musical*, e que deseja imprimir com o plausivel fim de que seria hum obra mui util, e proveitosa para todos aquelles seus Nacionaes, que tiverem inclinação para a Arte da Musica; pois o exame delle para ser feito, como he devido, pelas varias materias, e regras, de que trata, além de huma especial applicação, requer tambem tempo bastante, e este bem livre, e desembaraçado: isto he na verdade o que absolutamente me falta por causa das minhas indispenzaveis occupaões. Porém como sei com toda a certeza que V. m. tem dado a rever, e examinar o dito livro ao Senhor David Perez, dignissimo Mestre da Princeza N. Senhora, e das Serenissimas Senhoras Infantas, e ao Reverendo D. Antonio Tedeschi, Cantor nesta Real Capella de N. Senhora da Ajuda, foyeito excellentemente instruido na Arte da Musica, para satisfazer, do modo que me he possível, não só ao seu gosto, mas tambem ao muito que desejo servir a V. m., o que posso fazer he conformar em tudo, e por tudo o meu fraco parecer ao parecer dos dous Senhores Professores acima mencionados, de quem faço toda a estimação, por serem foyeitos dotados da mais cabal, e perfeita intelligencia da Musica. Tudo pois que por elles for declarado, e approvado, eu tambem o darei (como o dou já) por declarado, e approvado. Deos guarde a V. m. muitos annos. N. Senhora da Ajuda, em 28. de Agosto de 1763.

De V. m.

Servo, e amigo muito affectuoso

D. Lucas Giovine.

c

Car-

Carta do Senhor David Perez, Compositor da Camera de S. Magestade Fidelissima, Mestre da Serenissima Senhora Princeza do Brazil, e das Serenissimas Senhoras Infantas de Portugal.

SIGNORE FRANCESCO IGNAZIO SOLANO.

IL Giorno 11. del passato mese di Giugno, di questo corrente anno 1763. mi fu portata una di lei stimatissima carta, con un libro scritto á mano, intitolato (Nuova Istruzione Musicale, &c.) e come dalla di lei carta offeruo che penza questa sua virtuosa Fatiga metterla alle stampe, perciò ne abilita ancora il debbole mio Talento á darne (unito agl'altri degni Professori da lei scelti) il sentimento, ed approvazione.

E come lei mi scriue, e dimostra nella sua Opera, che il Metodo commune alla (da me rispettabile) Nazione Portughesa sia il solfeggiare le chianui di trasporto rigorosamente col Nome doue le soggetta la forza degl'accidenti, approuo, e maggiormente lodo la di lei virtuosa Fatiga, che ritrouandosi questo Metodo nel dare gli primi principij di Musica alli scolari; l'abbia facilitato, e sminuzzato, con tante raggioni, e chiari Esemplj, che con questa Nuova Istruzione, o Nuova Escuela spero ne otterrà il fine, per il quale lei á tanto virtuosamente trauagliato per la sua Nazione Portughesa; col vedere maggiormente stabilito il detto Metodo di solfeggiare, e facilitate tutte le difficoltà, che ogni principiante di Musica potrebbe incontrare, per arriuare ad essere (come lei Nota) un perfetto Solfista.

Per tanto io spero sarà gradita, e desiderata la di lei Opera virtuosamente trauagliata ad utile commune delli studiosi, e Principianti di Musica, ed io di tutto core lo desidero, e con ogni affetto di vera stima midico

Deuotissimo ed vbbidientissimo seruidore

David Perez.

*Dall' Agiuta, a piè del
Real Palazzo. Li 29.
Agosto 1763.*

Car-

*Carta do Muito Reverendo Senhor D. Antonio Tedeschi, doutis-
simo Professor Musico de S. Magestade Fidelissima na
Capella Real de N. Senhora da Ajuda.*

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

MEU Amo, e Amigo de coração. A *Nova Instruc-
ção Musical*, composta por V. m., e por mim li-
da, e observada com toda a ponderação, he (ao
meu parecer) hum Methodo novo de ensinar a
cantar de Musica. E ainda que seja diverso dos outros,
que até agora, segundo a variedade das Escolas, se tem
praticado, com tudo dirige com muito acerto ao mesmo
fim, e as suas regras correspondem exactissimamente ás
modulações da Musica. Pelo que V. m. se fez digno de
todo o louvor, e applauso; e os seus Nacionaes terão
muito que lhe agradecer, se por utilidade delles publicar
esta sua Obra com mandalla imprimir: lhe dou por conse-
lho que lhes faça este beneficio, e como verdadeiro ami-
go o abraço, e me declaro

De V. m.

Muito venerador, e Amigo

N. Senhora da Ajuda,
25. de Agosto 1763.

D. Antonio Tedeschi.

*Carta do Muito Reverendo Senhor D. José de Porcáris, Musico
Contrapontista, e Mestre de Capella na Basilica Patriarcal.*

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

MEU Amigo, e Senhor, recebi a sua estimadissima carta, e juntamente o seu livro, intitulado: *Nova Instrução Musical*, para que eu fielmente lhe dissesse o meu parecer; e tendo-o lido com alguma attenção, (não sem muito meu proveito) me atrevo dizer a melhor Obra, e a mais util, (para se constituir hum dístico Solista, e perfeito Cantor) que até ao presente tem sahido á luz.

Se eu quizera mostrar a grande utilidade, e o fructo, que poderá dar esta *Nova Instrução*, parte por parte em Obra tão dilatada, seria preciso fazer outro volume; mas como só entendo dar o meu parecer, digo, que a novidade desta Obra não consiste em descobrir nova Musica, ou novos Fundamentos, mas sim em abrir hum novo caminho mais facil, mais seguro, e incomparavelmente mais breve para se conseguir perfeito conhecimento da mesma Musica. Mais breve, porque com poucas regras geraes ensina todos os passos, assim regulares, como extraordinarios, ou extravagantes, que se inventarão, ou se poderão inventar na Arte da Musica, com muita clareza, e indifputaveis Exemplos. Mais seguro, porque como são fundados nas mesmas regras geraes, não póde ter falencia; e mais facil, porque seguindo sempre esse novo caminho, não tropeçarão nas infinitas difficuldades, que se experimentão pelo caminho até agora seguido.

E sendo assim, julgo não sómente ser digno de se dar á luz este seu trabalho, mas tambem necessario pela grande utilidade, que resultará não só aos que desejão ser perfeitos Solistas, mas tambem aos proprios Mestres, que querendo-se servir desta *Nova Instrução*, muito devem estimar, e não carecer deste precioso livro, porque ensinarão

rão fens discipulos com menos trabalho, e com muita brevidade os verão chegar á ultima perfeição.

Por este motivo acho que esta Obra não só se devia intitular *Nova Instrução*, mas também *Norte fixo*, por onde seguramente se devem governar todos aquelles, que navegação este tão dilatado, como perigoso pelago da nobre Arte da Musica. Também chamalla-hei *Chave Mestre*, porque nos abre a porta dos mais difficultosos, e intrincados passos. Finalmente por ter o Author desta grande Obra o nome de *Solano*, justamente devia-se intitular *Sol na Arte da Musica*, que com a sua luz affugenta todas as trévas das difficultades.

Assim o entende a minha pouca capacidade, e assim fielmente lhe respondo, para satisfazer a minha obrigação, e o grande desejo de servir a V. m., que Deos guarde muitos annos. De casa, 30. de Agosto 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

De V. m.

O mais fiel venerador, e Capellão

D. Juezé de Porcaris.

Car-

*Carta do Muito Reverendo Senhor Beneficiado Nicoláo Ribeiro
Passo-Vedro, Mestre do Seminario Patriarcal.*

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

C Onsidero-me obrigado a rogar a V. m. não se demore em publicar ao Mundo esta sua excellente Obra; porque sendo crédora do maior elogio, só todo o Mundo julgo proporcionado theatro para applauso do seu merecimento. Eu me faria réo de huma horrorosa culpa para com todas as Nações eruditas, se depois de V. m. me permittir a especial honra de a ler, e a de esperar de mim o meu parecer sobre o seu merecimento, não rogasse, e persuadisse a V. m. a sua utilissima impressão, porque me inculcára temerario em ter com alguma ignorante censura convertida a verdade, e agradecimento em ingratitude, e maledicencia. As luzes, com que apparece entre os Portuguezes a nova invenção do *Systema*, e *Methodo* de tão admiravel Livro, não se podem esconder com as trévas da ignorancia, porque ellas evidentemente destroem todas.

A Nação Portugueza está costumada a dar brados gloriosos em todas as quatro partes do Mundo; e he justo que a impressão deste seu Livro concorra a conservar-lhe esta gloria. Não duvide V. m. que a utilidade desta nova Escola, e a sua instrucção produza estes effeitos; porque se pelo conceito, que devi a V. m. em procurar o meu voto, lhe mereço nelle algum credito, lhe confesso que a clareza, e percepção, com que está disposta esta sua nova *Theorica Practica da Musica*, me persuade infallivel a geral aceitação, applauso, e sequito de todos os Professores, a que ella os convida, e juntamente lhes merece. Fico á obediencia de V. m., que Deos guarde muitos annos, como desejo. Seminario Patriarcal, 3. de Fevereiro de 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

De V. m.

Amigo, e Condiscipulo muito venerador, e obrigado

O Beneficiado Nicoláo Ribeiro Passo-Vedro.

Car-

*Carta do Senhor Henrique da Silva Negrão, sabio Compositor,
e Organista na Basilica de Santa Maria.*

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

VI, e admirei com indizivel gosto este portento da Musica, ou esta *Nova Instrução Musical*, que V. m. justamente pertende dar ao prélo, e quiz expôr á minha censura, para que approvasse, ou reprehendesse com rigorosa critica tudo quanto pudesse encontrar informe por descuido, ou ignorancia. A sua modestia, prudencia, e grande comprehensão a todos os Professores he notoria; e agora a sua distincta sciencia, bom gosto, e apreciavel talento a todo o Mundo se fará patente com esta tão nova, como facil, e proveitosa Instrucção.

Quem se atreverá a contradizer a verdade? Quem poderá impugnar os acertos? ou quem, censurando o mais util, solido, e perfeito, habilitará o menos seguro, arbitrario, e confuso?

Não he a Escola Lombarda, que até agora geralmente foi recebida dos Portuguezes, a que V. m. explica, e sobre que fórma hum tão novo, como facillimo, e infallivel Systema, he sim outra nova, e distincta Escola, que verdadeiramente será a mais segura para a affinação, segundo a Arte, ainda sem os soccorros da natureza. Deduz V. m. dos Latinos, e Gregos, que forão os primeiros Mestres não só desta, mas de todas as sciencias, os mais solidos, e verdadeiros fundamentos, sobre que estabelece com tanta novidade o bem deduzido artefacto de toda a *Theorica Prática da Musica*, exposta aos olhos do Mundo para a execução, e admiração, compendiada, e reduzida a infalliveis, e brevissimas regras geraes; porque com os principios *Diatonicos* formaliza V. m. por identicas combinações todas as Cantorias *Chromaticas* para a comprehensão dos nomes proprios da Solfa, no que estabelece hum nova Escola, a qual privativamente deve ser denominada *Escola Portuguesa*, não só para feliz memoria de seu

seu Author, mas juntamente para credito de Portugal; assim como tambem se appellidão as mais Escolas respecti-
veis ás outras Nações, como são a Escola Lombarda, a Escola Franceza, a Escola Napolitana, &c.

Com o especioso *Systema* dos dous nomes certos *fá*, e *mí* da Cantoria *Diatonica*, ou Natural, facilita V. m. para esta primeira Cantoria, e para todas as accidentaes geralmente, não só as Mutanças, (até agora o maior flagello da Musica) mas em virtude dos ditos nomes certos, e Mutanças a intelligencia prompta de todos os mais nomes com certeza em todas as Cantorias.

Siga muito embora a discretissima Nação Franceza o seu privativo *Systema* de sete vozes, *ut*, *ré*, *mí*, *fá*, *sól*, *lá*, *si*, para evitar as Mutanças, que V. m. com a sua nova, e discreta invenção, sem apartar-se do insigne *Guido Aretino*, a todo o Mundo facilita o mais verdadeiro *Systema*, e só com a incomparavel lembrança de duas syllabas, ou *nomes certos* conserva, e não destroe os principios, que sómente forão, e são os mais solidos fundamentos da Musica.

Explica V. m. com tanta certeza, e segurança os *Sustenidos*, e *Bbmois*, afinados pela sua precisa ordem, e tambem sem ella, e o *B♭quadro* a respeito dos *Bbmois*, e *Sustenidos*, que não haverá principiante, que facilmente não comprehenda as proveitosas idéas, e certas combinações, com que V. m. os faz entender, e ensina, reprovando com muita razão as supposições de Claves semelhantes para cantar a Musica moderna, as quaes devem ser inteiramente abandonadas, segundo esta sua *Nova Instrução*.

He verdadeiramente muito apreciavel a nova explicação, que V. m. fórma, e o proprio conhecimento, que nos communica theorica, e praticamente a respeito das Cantorias tacitas, dando a entender hum *Sustenido* menos nas Cantorias de *Sustenidos*, e augmentando mais hum *Bbmol* para a comprehensão nas Cantorias de *Bbmois*, e juntamente em todos os mais Documentos, com que dá a conhecer as Cantorias, que para o méro Cantor práctico não
são

são expressas, e precisamente as deve entender para formar os nomes proprios das mesmas Cantorias: não se livrará de affombro o mais sciente Professor, que bem comprehender a precisa relação, e harmonia dos Tons, vendo a facilidade, com que V. m. dá a entender, e ensina praticar com tão previstas observações, aos que não são Contrapontistas, esta tão precisa, como discreta intelligencia.

Hum nome só *extraordinario* achou V. m., e o propõe com tanta felicidade, e tão nova explanação, que com elle sómente evita muitos males, como são muitos nomes improprios da Cantoria, e harmonia dos Tons, propondo tão facil a sua affinação, como he a de não ser novo na Musica o cambiar a entoação de humas em outras vozes.

Constitue V. m. com os mais solidos, e perfeitos modos de cantar, com a intelligencia propria dos intervallos, com o conhecimento dos Signos unisonos, e confinantes em todas as Claves, com as infalliveis razões Theoricas fundamentaes, e com a proveitosa comprehensão dos trez generos Musicos, *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmonico*, hum tão previsto, sabio, e dístico Cantor, que bem educado com as infalliveis regras deste seu *Novo Methodo*, pouco, ou nada se distinguirá na destreza de cantar de hum sciente Compositor.

Em fim todas as difficuldades, quantas se possão descubrir para hum Solfista na vastíssima sciencia Musica, V. m. as expõe, e decide com tanta clareza, que já não poderá haver nesta materia ignorancia, sendo tão notavel, e facil o modo, com que a todos instrue; que podendo estas lembranças, e combinações occorrer a qualquer, só para V. m. estava reservada a gloria de as lembrar, e pôr em praxe.

Mais discorrêra por todos os motivos desta tão nova, como precisa *Instrução*, se V. m. mesmo não abatêra os voos ao meu discurso; porque como scientificamente diz tudo, a si proprio fórma a censura no elogio do seu merecimento.

Foi V. m. o primeiro, que neste particular escreveo, e será primeiro sem segundo, pois não me lembra se possa dizer mais, depois de V. m. escrever nesta materia com todo o acerto, novidade, e facil Methodo. A' Nação Portugueza dou o parabem desta gloria, a V. m. de lha conferir, a todos os Professores desta sciencia de alcançarem huma tão bella *Instrucção*; e a mim tambem o dou de V. m. me ordenar na leitura deste precioso Livro a honra de communicar-mo. Continue-me a dos seus preceitos, e de todos aquelles empregos, que podem ser uteis ao exercicio da minha obediencia. Deos guarde a V. m. muitos annos, como desejo. De casa, 18. de Fevereço de 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

Seu mais fiel cativo, obrigado, e maior venerador

Henrique da Silva Negrão.

Car-

Carta do Senhor Joaquim do Valle Mixilim, Musico Contrapontista, e Cantor na Basilica Patriarcal.

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

Permittio-me a sua urbanidade a distinctiva honra de me deixar ler com summo gosto, e aproveitamento este elevadissimo parto da sua vasta sciencia; (ha tanto tempo de mim tão respeitada) e com effeito tive a dita de chegar a conseguir de ver na ultima perfeição, e com a maior facilidade a sua *Nova Instrução Musical*, ornada com os mais solidos, verdadeiros, e infalliveis fundamentos de hum *Novo Methodo*, e optimo *Systema* da Musica *Diatonica*, e *Chromatica*. Não haverá Professor, por minimo que seja, que se não faça destrissimo Cantor com a lição de tão sciente doutrina. Não ignoro o laborioso trabalho, em que se metteo, e por isso acrédor dos maiores encomios. Dê V. m. por bem empregada a estudiosa fadiga, que teve, não só por patentear a todo o orbe Musico a estrada mais perfeita de tão vasta sciencia, com tão facéis Documentos, e Exemplos, como tambem por fazer participantes aos seus Nacionaes de tanta gloria, quanta merece por este seu bem primoroso, e estudioso Livro. Por elle confegue V. m. o ser unico, e singular, não só no dizer, como no provar tudo theorica, e praticamente, singular mercê, de que Deos nos fez participantes por intervenção dos seus egregios, e clarissimos Documentos.

As mais Escolas genericamente todas são approvadas, e muito boas; porém não deixarão de confessar (só quem julgar com paixão) ser esta sua nova Escola a optima, e a mais perfeita, por facilitar todas as dúvidas, quantas se possão encontrar na dilatada sciencia da Musica; pois a tanto se estende o previsto do seu discurso: o meu he tão groceiro, que não sei explicar o quanto desejo, e pudera dizer; e por muito que differa, tudo seria

diminuto para elogiar o seu grande merecimento; razão,
por que sómente sinto que V. m. fiasse da minha approva-
ção a grandeza de huma Obra, que se faz recommenda-
vel á posteridade, quando ella não necessita de mais re-
commendação, que a do nome de V. m., a quem peço me
dê occasiões, em que fique illustrado com a sua erudição,
e em que lhe obedeça. Deos guarde a V. m. muitos annos.
De casa, 6. de Março de 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

Beija as mãos de V. m.

Sen affectuoso venerador, e Amigo obrigadissimo

Joaquim do Valle Mixilim.

Car-

Carta do Senhor João Cordeiro da Silva, Organista, e Compositor de S. Magestade Fidelissima na Capella Real de N. Senhora da Ajuda.

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

TENHO por grande honra , a que V. m. me faz na participação da sua Obra , a qual me deixa não só admirado, mas completamente satisfeito. Eu a observo tão admiravel, que seria de grande perda para a Nação Portugueza se senão multiplicasse o seu original por meio da estampa para chegar a todos a sua utilidade. Este he o conceito, que faço da sua Obra, e nelle declaro tudo quanto podia encarecer em termos mais extensos. Deos guarde a V. m. muitos annos. Bom-sucesso, 12. de Agosto de 1763.

De V. m.

Amigo, e mais affectuoso venerador

João Cordeiro da Silva.

Car-

Carta do Senhor Luciano Xavier dos Santos, Compositor, e Organista do Serenissimo Senhor Infante D. Pedro na sua Real Capella dos Passos da Bemposta.

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

VI o Livro, que V. m. fez, com o titulo de *Nova Instrucção Musical*, e me parece tão acertado o nomear-se assim, que carecendo deste nome, não lhe seria proprio outro qualquer, porque só este, que V. m. lhe poz, he digno da materia que trata. He justamente novo o seu invento, pois pôde V. m. com elle dizer, que fez preferir a Arte á natureza; e onde saltar esta, só pôde supprir este seu novo *Systema*. Elle dá luz aos principiantes, facilidade aos rudes, conhecimento aos Professores, e lição a todos. Elle he tão digno de ser estampado, que será pouca ventura nossa se V. m. lhe negar este beneficio para ser commum a todos, e maiormen-te aos nossos Portuguezes, que tanto o suspirão, e desejão. Elles cantarão pela sua Escola os Hymnos mais afinados com as letras mais discretas em applauso do seu Mecenas, e do seu Orfeo Lusitano. Elles farão o seu nome sempre respeitado, não só nos tempos presentes, mas nos seculos futuros. Elles em fim devem de justiça seguir a sua doutrina, e guardar como de fé as infalliveis regras, ou leis, que V. m. lhes dá neste Euangelho da verdade Musica, no qual V. m. mostra, que roubando da Aguia as pennas, voou tão alto, que pode beber as luzes do maior conhecimento, para desterrar as sombras não só da nossa ignorancia, mas dos mais scientes Escriitores, que até ao presente se conhecem; e quando elles pensavão como Hercules o *non plus ultra*, V. m. foi o Alexandre, que soube avançar-se aos seus progressos. Se para maior gloria V. m. não declara que esta sua Escola he nova, segura, e verdadeira, viva certo que todos o hão de confessar, ainda que seja a pezar da maior inveja; e da sua

sua confissão se fabricará o carro, onde V. m. logre triunfante os louros de vencedor na batalha da maior difficuldade, qual era o reduzir a regras geraes huma boa, e regulada affinação tirada de tantos accidentes, sem perverter a ordem das justas quantidades, que em si contém as vozes para a boa harmonia; e com tanta facilidade, que todas as vezes que se lem, e observão, se admirão, e sem affombro nunca se praticão.

Ditofo V. m., e felices todos os Professores, que conservamos hum tal virtuoso para gloria da Nação, credito de Portugal, e admiração do Mundo. Viva eternamente no respeitavel Templo dos Sabios, e depois no Paraíso dos Justos, onde de graças a Deos pelo fazer tão rico de talentos. O mesmo Senhor o guarde por muitos annos. De casa, 5. de Setembro de 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

De V. m.

Amigo Condiscipulo, e o maior venerador

Luciano Xavier dos Santos.

Car-

Carta do Reverendo Senbor José da Silva Reis, sabio Contrapontista, e insigne Tocador de Violoncello.

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

SERVIO ao meu estudo, primeiro que á minha curiosidade, esta lição especiosa, que V. m. foi servido entregar á minha censura, que he tal a sua sciencia, que despida da vaidade que causa, se quiz sacrificar a Consultor de tão taixada estera. Se eu pudesse ter voto para avaliar preciosidade tamanha, alsás me desvanecêra com esta lisonja, se digna da sua modestia, muito além da força, a que o meu conhecimento alcança; mas como me poz na precisão de julgar o que sei na materia, não devo ser ingrato á benignidade da consulta.

Mostra V. m. nesta preciosissima Arte quanto são fecundos os milagres do engenho, em quem o sabe applicar para utilidade da disciplina. Esta Obra, excedendo os limites da comprehensão, só he digna da sua inacessivel perspicacia; tem tanto de nova, como de profunda. Não achou o Sabio ha tantos seculos de baxo do Sol novidade, que lhe não fosse manifesta. Se visse este agudissimo Methodo de ensinar as delicadezas da Solfa, pôde ser que o que alcançou nas consonancias, confessasse ignorallo na facilidade, com que esta excellente Escola nos ensina.

Já mais a fadiga de tantos sabios, e illustres Corifeos da perfeição harmonica descobrirão normas mais polidas para facilitar o ensino desta estimavel sciencia, maravilhosa grande da sua idéa engenhosa. Ao facil ajunta o seu distincto numen a clareza, com que se pôde adquirir sem os supplementos da supposição os acertos bem regulados das Cantorias. Em todas (sem se apartar do antigo fundamento *Aretino*) declara V. m. hum *fd*, e *mi certo*, com que facilita as Mutanças, e com a certeza dellas a intelligencia de todos os mais nomes, tanto na Cantoria *Diatonica*, como em todas as accidentaes, apartando assim aos principiantes das vizinhanças da confusão, com que os nossos

Maio-

Maiores nos derão a beber nos rudimentos da escola huma doutrina menos perceptivel á infancia, (supposto que acertada) a respeito da presente, não tão correcta.

Deliciando-me nesta harmoniosa leitura, achei que o seu magisterio até escrevendo encanta, e lhe sobra para Serêa o mellifluo do canto, quando os sentidos arrebatam só com os rasgos da penna. Que Professor (comprehendendo bem a propria relação, e harmonia dos Tons) deixará de approvar tão admiravel Systema? As Cantorias tacitas tão precisas, os *Bbmois*, e *Sustenidos* afinados pela sua ordem, e sem ella, o nome *extraordinario*, com que se evitam nomes improprios, a declaração dos trez generos Musicos *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmonico*, tudo he hum portento, com que esta sua *Nova Instrução* nos enriquece, e admira.

O seu grande engenho achou prodigios, onde a laboriosa applicação dos nossos Maiores imaginou terem chegado á ultima linha da agudeza; porém V. m. lhes mostra que no labyrintho harmonico da consonancia ainda havia regra, que lhes servisse de Ariadna, para se facilitar a prática, e tão ajustadissima com os fundamentos da sciencia, que até a especulação muito adianta; pois ao mesmo tempo que instrue hum discipulo nas pontualidades da prática, adéstra ao mais estudioso na Theorica, dando-lhe claro conhecimento da distancia de todos os intervallos, Tonos, Semitonos maiores, e menores, até o fazer voar aos remotos conhecimentos de hum perfeito Contrapontista.

Não se póde dizer de *Systema* tão novo, que he facil sobre o inventado descobrir a subtileza maravilhas, que he muito certo não estava até aqui inventada perfeição tão engenhosa; e quem acha o thesouro no mesmo campo, onde trabalhou disvelada a agricultura, muita novidade lhe tóca, que os outros cançãrão-se como Georgicos, para que Ceres lhes respondesse agradecida. O inventor da perola conseguiu o acreditar a campanha, como centro de riquezas: huns contentárão-se com os frutos da superficie; o outro não se contentou sem lhe examinar o mais profundo das

entranhas: se a ambos se deve utilidade conhecida, sempre he mais nobre, a que se tem por mais preciosa.

Se eu fosse capaz de ser escutado de V. m. nas rogativas, instara-lhe muito para que apressasse os progressos da estampa, não retardando este bem trabalhado papel á luz pública, e não desmaiasse no impulso, de que me prometto angustas consequencias: com tudo devo dizer-lhe que está na indispensavel obrigação de illustrar a Patria, dando-lhe o enfeite precioso desta egregia producção da sua viveza; que ser-lhe inutil, dando-lhe ella do entusiasmo a galhardia, he ingratidão, que o desdoura. Saiba o Mundo que ainda Portugal não degenerou daquelle antigo credito, que lhe deo o Author da *Biblioteca Hispana*: elle diz que os Portuguezes reinão na Musica; eu digo que o Livro de V. m. não só reinará na Musica por todos os Portuguezes, mas que he capaz de empunhar o sceptro no Mundo todo.

Parece-me que todos os Professores, que seriamente se occuparem na premeditação deste seu nobilissimo *Systema*, lhe darão as graças de o verem na luz pública, pois contém tantos caminhos para se facilitar a destreza, quantas regras se lem aqui expendidas, e bem lembradas. Espero que sahindo das suas mãos ao público applauso esta acorde melodia da sciencia Musica, levante o grito a Fama para engrandecer a sua pessoa, e lhe erija em cada letra hum altar, em cada virgula huma estatua, onde o seu nome se perpetue para credito da Lusitania, para ensino dos Sabios, e para gosto muito particular da grande veneração, que tributo obsequioso á pessoa de V. m., que Deos guarde muitos annos, como desejo. De casa, 15. de Março de 1763.

Senhor Francisco Ignacio Solano

De V. m.

Fiel servo, e amigo muito obrigado

José da Silva Reis.

Car-

SENHOR FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

SENDO propriedade do homem mostrar no exterior os affectos, que o domínio, na presente occasião me vejo obrigado a pôr na sua presença o grande jubilo, de que inteiramente se acha possuido o meu espirito.

Em casa de hum amigo meu, a cujo parecer, e decretorio juizo sujeitou V. m., como prudente, e sabio, hum livro intitulado *Nova Instrução Musical*, ouvi que V. m. com as doutrinas, de que o animava, estabelecia no Mundo hum *Novo Methodo*, e verdadeiro *Systema da Musica*; e conseguindo a felicidade de o ler, completamente me achei possuido de gosto, de huma alegria inexplicavel. Sim; porque fazendo reflexão que V. m., sem discutir opiniões, nem ultrajar Escolas, mostra, e ensina que até este tempo procedião nas Cantorias os menos instruidos sem os preceitos necessarios, principalmente no genero *Chromatico*, infallivelmente se havia de possuir o meu espirito não só de hum amor nacional, mas de huns sentimentos sem adulação, por ver juntamente que não são os estranhos os unicos, que se devem encher de gloria, por serem Doutos nesta sciencia, mas tambem os Portuguezes, por ser V. m. quem a eleva ao ponto mais sublime, estabelecendo huma *Nova Escola*, na qual se aprenderá com a facilidade, que até agora se não praticava.

Estes forão os bons affectos, a que se transportou o meu coração; e ainda que a sorte me não tinha conduzido áquella felicidade, que experimentarão os seus Doutos amigos, a quem V. m. remetteo a sua Obra, para mudar de conselho, como sabio (1), no caso que houvesse alguma cousa, que advertir, com tudo eu logo propuz fazello

c ii

sci-

(1) *Consilium semper à sapiente perquirere.* Tob. cap. III. §. XVIII. *Consilium mutare in melius sapientis est.* L. Nonninq. VIII. ubi Glos. ff. de Collat. bon. princ. Inst. de Legat. *Qui autem sapiens est, audit consilia.* Prov. cap. XII, §. XV.

sciente do grande gosto, que causarão em mim os preceitos, com que V. m. ennobrece esta sua *Theorica Pratica da Musica*. Nem eu devia proceder de outro modo; porque se os Portuguezes sempre tiverão a respeito desta sciencia hum enthusiasmo vivo, huma imaginação forte, e com tanta efficacia, que nella empunharão o sceptro, com dominio admiravel sobre os seus preceitos (2), eu devia mostrar a V. m. o gosto, e utilidade, que concebi com a lição do seu admiravel Livro, e a gloria, que resulta a esta illustre Nação de ser V. m. o unico Portuguez, que lhe conserva o antigo nome, estabelecendo huma *Nova Escola*, hum *Novo Methodo*, hum verdadeiro, hum indefectivel *Systema*, com o qual facilita, e põe em praxe os preceitos da Musica, só manifestos aos sabios, confusos, arbitrarios, e sem ordem, aos novos Solistas, e Cantores.

Mas aonde me eleva o pensamento? Eu estou suspenso. Oh, e que poderoso he o espirito da verdade! Tudo vence, tudo aniquilla, tudo destroe (3); he como o Sol, que triunfa das sombras; como o fogo, que consome a materia, que se lhe sujeita; ou como o raio, que despedido da nuvem, reduz ao seu dominio tanto os altos, como os abatidos penhascos. Assim discorria eu lendo o *Novo Systema*, que V. m. com elegante ordem propõe na face do mundo; e não me enganei no conceito, que fiz, e me propuz, pois vejo que estabelece a nova invenção de *dous nomes certos*, com os quaes facilita todos os nomes geralmente nas Cantorias, e com hum só nome extraordinario evita aquellas difficuldades, que causão perturbação em huma Arte tão nobre, cujo regular, e fundamental exercicio deve ser as delicias dos seus Professores.

Musica só a sabe, quem sem instrumento a canta; e aquelles, que com a harmonia dos instrumentos, e por natureza afinão, o que devião saber por Arte, estão muito lon-

(2) *Lusitani in poetica, ut & in musica regnare feruntur mira animi propensione, velut enthusiasmo rapti.* Biblioth. Hisp. tom. II. titul. *Poetae Sacr.* (3) *Super omnia autem vincit veritas.* Esdr. lib. III. cap. III. §. XII.

longe da verdade da Musica, de serem Doutos nesta sciencia (4). Porém V. m. occorre a este inconveniente, formalizando a sua *Nova Instrução* com os mais solidos, verdadeiros, e infalliveis fundamentos, com os quaes faz ver ao Mundo hum bello *Systema da Musica Diatonica*, e *Chromaticca*. Alguns novos Professores, pela falta de explicação, e ignorancia dos proprios fundamentos, não sabem dar aos pontos, ou Nótas da Musica, os seus nomes; e aquelles, que se empenhão em lhos affinar, discorrem arbitrarios, sem methodo, e sem a nova certeza, com que o seu estudo nos enriquece á vista dos faceis preceitos, que nos communica.

Eu se extendo os olhos pelo delicioso, e vasto campo das sciencias, com quanta perfeição não as considero? Os seus Professores com quantas bellezas, com quantos preceitos não as exercitão? Mas seja-me licito explicar-me de outro modo. Sim, eu discorro em particular. Qual he o elevado ponto de perfeição, a que não tem chegado a sagrada eloquencia dos Pulpitos? Com quanta verdade, e livres das grandes preocupações, e extraordinarios hyperboles, em que se exercitavão, não discorrem os Ministros do Santuario? Oh! que elles inteiramente persuadidos dos preceitos, a que devião acudir, fizerão huma inteira repulsa desse methodo obscuro, e cheio de confusão. A Theologia, sciencia Sagrada, e de Deos, não se postila hoje nas Aulas de modo, que se possão defender melhor de seus contrarios os dogmas do Christianismo, os Mysterios da nossa Religião? He sem dúvida; porque os seus Professores, conhecendo a pouca utilidade, que resultava das questões unicamente especulativas, já se propuzerão diversa idéa, diversa escolha de estudos. A Filosofia com que experimentos não tem mostrado aos homens o util de suas demonstraões? E discorrendo por modo semelhante a respeito das mais sciencias, e faculdades, he certo que os seus Professores, e sabios Mestres não fizerão mais que re-

(4) *Scire autem propriè est rem ratione, & per causam cognoscere.* Lang. Polianth. verb. *Scient.*

renovar, e pôr em praxe aquellas doutrinas, e systemas, que por falta de bom gosto estavam pouco admittidos. Mas a grande erudição, com que V. m. neste seu estimavel Livro se mostra á presença dos Doutos, ainda se eleva com maior gloria do seu nome (5) sobre a eloquencia desses Sabios, que respeitamos; porque esta sua *Nova Instrução Musical*, este corpo de doutrina, que V. m. formaliza a expensas do seu incansavel estudo, contém hum *Novo Systema* a respeito das verdades da Musica. Nelle observo eu huma idéa modernamente fabricada com Documentos certos, com preceitos infalliveis. E que naturalidade não admiro? Que bom gosto, que escolha não tem V. m. nos termos, com que se explica? Falta nesta sua grande Obra hum engenho vivo, huma persuasão efficaz, hum methodo facil formado em estylo popular, e sublime (6)? Oh! que a limitada capacidade, com que me observo, não pôde mostrar a V. m. huma sombra, huma diminuta idéa do louvor, que merece esta sua *Nova Instrução Musical*, pois na composição deste precioso artefacto dominavão o seu espirito, não ordinarios affectos, e sentimentos, sim humas impressões tão fortes, e illuminantes, que dando-lhe o estimavel nome de Sabio, tambem nesta faculdade o publicação o Heroe dos ultimos seculos.

E á vista das suas doutrinas deixarão os principiantes de se fazerem senhores dos mais solidos fundamentos da Musica? Deixarão os nobres Professores de se formalizarem, e instruirem mais, e mais naquelles preceitos, que executão com difficuldade, e sujeitos a censuraveis precepicios? Certamente não, porque V. m. para todos escreve

(5) *Gloriam sapientes possidebunt.* Proverb. cap. III. v. XXXV.

(6) *Opus arte nobile, rebus grande, moribus utile*, stylo insigne, veritate clarum, nec à suo Authore alienum.* Salv. Ep. VIII.

* *Omnis habitus animae cantibus gubernatur.* Macrobius in somn. Scip. cap. III. *Data est nobis harmonia non ad voluptates rationis expertes, sed ut per eam dissonantem circuitum animarum componamus, & ad concentum sibi proprium revocemus.* Plat. in Tim.

ve (7), agradeça a Deos o dom gratuito, que lhe communicou (8), para os principiantes, reduzindo a breves periodos todo aquelle corpo de doutrina, que com maior affluencia communica aos Professores, para que tambem conheção regulada pela sua idéa huma sciencia respeitavel, em que até o presente tempo se procedia com irregularidade, e sem ordem.

Tenha V. m. a gloria de que escreve como Sabio, sem inquietar os animos daquelles doutissimos Professores, que seguem diversas Escolas (9); porque os homens podem communicar virtuosamente ao Mundo as novas invenções da sua idéa, a respeito das artes, ou sciencias, sem que molestem aos mais com as liberdades, e imposturas dos seus eseritos (10), os quaes por este motivo ficão com deslustre, e as suas obras sem o devido louvor pela maledicencia, com que escrevem (11), semeando com a sua viciosa penna as discordias entre os proprios irmãos, o que prohibe a Lei eterna do Senhor (12).

Tenho noticia de que esta sua Obra apreciavel tem a completa accitação dos Sabios, e daquelles, que tendo illustrado o Mundo com as suas compolições, se fazem nelle respeitaveis. Porém deixarão algum dia semelhantes doutrinas, doutrinas novas, eruditas, e indefectíveis, deixarão por algum instante de dominar a idéa dos intelligentes? Oh que isto seria admittir hum impossivel no Mundo! porque o sabio sempre offerece o seu coração flexivel á verdade; e conduzido por estes motivos, eu lhe annuncio

(7) *Omnibus omnia factus sum.* Ep. I. ad Cor. cap. VIII. §. XXII.

(8) *Haec tibi contulerunt coelestia munera Divi.* Prop. lib. III. eleg. III. §. XXV. (9) *In lingua enim sapientia dignoscitur, & sensus, & scientia, & doctrina in verbo sensati.* Ecclesiastic. cap. III. §. XXVIII. (10) *Virtutem primam esse, puta compefcere linguam.* Cat. lib. disth. (11) *Condor si abest à scriptis nebula statim adest, nec illustravit diuturnior lux famae.* Lipf. Ep. CXXXXVIII. (12) *Sex sunt, quae odit Dominus, & septimum detestatur anima ejus ... cor machinans cogitationes pessimas ... & eum, qui seminat inter fratres discordias.* Prov. cap. VI. §. XVI. XVIII. & XVIII.

cio maior gloria, maior contentamento (13). Daquelles fátuos, que blasfemão de tudo o que ignorão, não faça V. m. calo (14), nem se lhe dê do seu conselho (15), deixe-os elevar na sua ignorancia (16), porque esta nunca conhece a verdade (17). O douto Seneca não se perturbava, sabendo que delle fallavão mal os perversos, considerando que estes dizião mal de todos por officio, e não porque fossem sabios, ou porque a sua idéa tivesse que censurar (18); e quem por officio he Zoilo, Aristharco, e maldizente, he por officio ignorante, pois nunca attende com rectidão ao objecto, de que falla. Mas como me parece que V. m. não sujeita á loquacidade de semelhantes homens os seus preciosos escritos, eu já aparto o pensamento destes sabios apparentes, destes, que põem a boca no Ceo (19). Sim; porque sendo V. m. o primeiro Portuguez, que faz manifesto aos seus Nacionaes, aos estranhos, e ao Mundo todo os preceitos infalliveis da Musica, em que devem instruir-se os Cantores, para procederem sem confusão no seu exercicio, eu só devo attender ao seu lonvor, só devo empregar-me nos merecimentos de huma causa,

- que
 (13) *Opus pulchrum, validum, acre, sublime, elegans, purum, & cum magna Authoris laude diffusum.* Plin. lib. III. Ep. XX. de lib. Non. Max. (14) *Hi autem, quaecumque quidem ignorant, blasphemant ... in his corrumpuntur. Vae illis ... hi sunt murmuratores querulosi, secundum desideria sua ambulantes, mirantes personas questus causa.* Ep. Judae §. X. XI. & XVI. *Despice ignorantiam proximi.* Idem cap. XXVIII. §. IX. (15) *Cum fatuis consilium non habeas.* Ecclesiastic. cap. VIII. & XX. (16) *Stultorum exultatio, ignominia.* Prov. cap. III. §. XXXV. (17) *Pessimae matris ignorantiae, pessimae itidem duae filiae, scilicet falsitas, & dubietas.* Div. Aug. apud Lang. Polianth. verb. Ignor. (18) *Mala opinantur de te homines, sed mali; moverer, si de me Marcus Cato, si Lelius sapiens, si alter Cato, si duo Scipiones ista loquerentur; nunc malis displicere laudari est: moverer, si judicio hoc facerent; nunc morbo faciunt; non de me loquuntur, sed de se: bene nesciunt loqui; qui faciunt quod non mercor, sed quod solent.* Senec. ad Galion. de Remed. fort. pag. mihi CCLXXXI. (19) *Cogitaverunt, & locuti sunt nequitiam ... posuerunt in Coelum os suum.* Psalm. LXXII. §. VIII. & VIII.

que me tem elevado aos maiores transportes de gozo, augmentando-se o meu jubilo, quando repetia a erudita lição das suas doutrinas.

As estranhas Nações sem querer arrogar-se aquella elevação, de que só possuem hum fundo de sciencia para discorrerem em todas as materias; porém agora conhecem o seu erro, o seu engano, vendo com evidencia que os fidelissimos vassallos do Poderoso Monarca Portuguez são dotados pela providencia do Senhor de hum engenho tal, qual se precisa para reduzirem a novos, e mais intelligiveis preceitos as sciencias, que fazem o objecto da sua applicação. Se eu não temesse offender a sua modestia, com maior extensão, e do modo que me fosse possivel, lhe faria ver os particulares elogios, que se devem á sua pessoa, e a este precioso artefacto. Diria que nelle se observa theorica, e praticamente elevada a Musica ao sublime ponto da sua perfeição. Diria que as dúvidas, gemendo com o peso das suas eloquentes resoluções, totalmente desapparecem. Diria que os exemplos se conhecem com efficacia provados, os preceitos sem incoherencia, e que esta sua Obra he unica, e singular. Diria que as frases são proprias, as authoridades firmes, e as expressões politicas. Diria que os argumentos são os mais fortes, as palavras as mais fecundas, e as clausulas as mais vigorosas (20). Em fim diria que esta sua Obra he huma das melhores composições, que em semelhante materia possui o Orbe literario. Mas como não sei formar tão bellas imagens, suspendo a voz, largo a penna, e remetto-me ao silencio; porque conhecendo-se a virtude da causa pela boa qualidade dos effectos (21), V. m. agora se faz conhecido por douto, e eloquente, e por hum dos melhores Sabios, que nesta faculdade illustra o mundo, pois esta sua grande Obra,

f

fa-

(20) *Opportunitas in exemplis, fides in testimoniis, proprietas in epithetis, urbanitas in figuris, virtus in argumentis, pondus in sensibus, flumen in verbis, fulmen in clausulis.* Sydon. Apollin. lib. VIII. Ep. VII. (21) *Omnis arbor bona fructus bonos facit.* Matth. cap. VII. §. XVII.

fazendo-se recommendavel á posteridade, tambem eterniza o seu nome (22); e siga o contrario parecer, quem for de animo parcial, e inflexivel.

Não dilate V. m. a felicidade, que certamente receberá o público com a lição das suas doutrinas. Não destitua as bibliotecas do Mundo deste estimavel thesouro (23): augmente o credito á Nação Portugueza com esta *Nova Escola*, e por beneficio da estampa communique-nos a felicidade, que anciosos esperamos (24). Desculpe V. m. os defeitos da minha penna, pois não ignoro que as empresas de hum Alexandre só as deve louvar, quem for na eloquencia Homero; mas não seria célebre a fama dos maiores Heroes, senão fosse o elogio dos que lhes são inferiores (25); e nestes termos eu me vejo precisado a dizer quanto posso, ainda que me assista a impossibilidade de expressar quanto devo, quero dizer, o elogio, de que se faz acrédor este seu estimavel Livro (26), para que V. m. conheça permanente o meu intenso jubilo, podendo proferir:

Jam homini juncta Palas

----- *Palas enim cum sit sapientia, nulli*

Nubere vult homini, cur? Quia nemo sapit.

Owen. lib. II.

Deos guarde a V. m. muitos annos, &c.

Senhor Francisco Ignacio Solano

Seu V., e mais reverente C.

Anonymo.

AD

- (22) *Igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos.* Idem sup. §. XX. *Unum pro cunctis fama loquatur opus.* Virg. (23) *Sapientia absconsa, & thesaurus invisus, quae utilitas in utrisque?* Ecclesiast. cap. XX. §. XXXII. (24) *Spes, quae differtur adfligit animam.* Prov. cap. XIII. §. XII. (25) *Equidem quamquam laudator impar bonum saeculi publico, nihil extra hoc derogatur operis tui gloriae. Nam & Homerum novimus à dissimilibus praedicari: careret equidem fama magnorum virorum celebritate, si etiam minoribus testibus non esset contenta.* Senec. Ep. XXII. (26) *Nec ideo tamen tacere debeo, quae valeo, quia dicere non valeo quantum volo.* Prosp. de Vit. Contemp. cap. II. lib. I.

AD NOVAM ARTIS MUSICÆ METHODUM
A' CL. V. FRANCISCO IGNATIO SOLANO
Elaboratam, ac per documenta dispositam.

EPIGRAMMA.

Qui cupit humanæ, quæ sint moderamina vocis
Discere, ut harmonicos exprimat ore sonos;
Quodque tonis nomen gravibus, quod detur acutis,
Ut certâ vocem flectere lege queat;
Et quæ tam variis insint præcepta figuris,
Quidve moræ, aut motus, tot sibi signa velint;
Tum qui sit mollis, vel qui sit durus, & asper,
Vel medius, sistens inter utrumque, modus;
Denique tot numeros, totque intervalla notarum,
Et quantum in cantu Musica juris habet;
SOLANI egregium relegat bis, terque volumen,
Nec pigeat normis incubuisse suis.
Nam quæ SOLANI assiduo sunt parta labore,
Discendi cupido quot DOCUMENTA dabunt!

Rev. D.ⁱ Antonii Tedefchi,

Regiæ Capellæ Cantoris.

IN LAUDEM
DOMINI FRANCISCI IGNATII SOLANI
Suam Musices Artem novam, Systemaque ingeniosè, & eruditè construentis.

EPIGRAMMA

Encomiasticum.

Non miror quòd Fama suis hanc efferat artem
Linguis, & dotes laudet, ametque tuas:
Sed miror Fortuna tibi, quòd differat amplam
Mercedem, multis quam malè sana dedit:
Nihil tamen est mirum: res est communis ubique,
Sors homini eximio semper avara fuit.

De Fr. F. X. D. S. T.

Ao mesmo assumpto.

SONETO.

Oh quanto voa a vossa penna! Oh quanto
A vossa Arte de Musica me admira!
Só vos louve de Apollo a branda Lyra,
De Orfeo só vos celebre o doce canto.

Só vós fabeis com glorioso espanto
Explicar a doutrina, que respira
Nos theatros de Roma, e sem mentira
Formar ás almas novidade, e encanto.

Agora concedei-me, Author jucundo,
Que eu exclame admirado, e confundido,
E diga que a vossa Arte illustra o Mundo,

Que entre os Mestres do tempo conhecido
Primeiro fereis sempre sem segundo,
Que premio sem igual vos he devido.

De Fr. F. X. D. S. T.

Ao mesmo assumpto.

S O N E T O.

ESTE Livro, em que dais tão sabiamente
Da Musica huma idéa portentosa,
Faz que esta Arte até aqui difficultosa
Facil se estude, e culta se frequente.

Vós o primeiro fois, que á Lusã Gente
Dais luz mais clara da Arte proveitosa:
Nem aspirára a empreza tão famosa,
Quem não fosse tão sabio, e eminente.

Novo Orfeo, novo Mestre da harmonia
Este douto volume vos acclama,
Em que Apollo de vós seu plectro fia.

Muda a lingua do prélo grita, e clama,
Que as vozes, que compõe a melodia,
São écos do clarim da vossa Fama.

Do C. D. J. B.

L I C E N Ç A S.

Do Santo Officio.

Approvação do M. R. P. M. Fr. Urbano de Santo Antonio, Ex-Leitor de Theologia, Qualificador do Santo Officio, Theologo da Legacia Apostolica, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, e das trez Ordens Militares.

ILLUSTRISSIMOS SENHORES.

E STA Obra, que Vossas Senhorias me mandão ver, he do numero daquellas, que não só acreditão a Nação, mas servem de conhecida utilidade ao público. A sciencia, ou Arte da Musica, para ser estimavel, e digna da applicação de todo o homem civil, bastava ter a sua origem no Céo, donde se derivou á terra; bastava ser o instrumento, com que se cantão as glorias de Deos, e com que os homens louvão, e engrandecem o poder, sabedoria, e magnificencia do seu Creador. Mas além destas prerogativas tem outras tão singulares, que a fazem entre todas as sciencias, e Artes a mais excellente. A Musica tem virtude para excitar, e mover todas as paixões; e nenhuma ha, que ella não modere, ou reprima. A ira, e mansidão, o odio, e amor, a tristeza, e alegria tudo cede ao seu vasto, e suavissimo imperio. Não só alegra os tristes, e consola os affligidos, mas tambem sabe aplacar os furiosos, encher de colera aos mansos, infundir temor nos valentes, excitar ao odio, ao amor, á compaixão, e a outros semelhantes affectos. Esta suavissima Arte teve com o Mundo o seu principio em Jubal, a quem as Sagradas letras chamão Pai, ou Author dos que toção Cythara, e Orgão, e ninguem ignora que a Musica se divide em vocal, e instrumental. Depois do diluvio os Egyptios forão della os primeiros inventores, dos Egyptios

peios passou aos Gregos, destes aos Latinos, e assim com a successão dos tempos se foi communicando ás demais Nações, que todas tem hoje a sua Musica mais, ou menos rude, segundo a policia, com que são educadas. Em todas as idades do Mundo florecerão sempre insignes Professores desta sciencia; mas no presente seculo se tem cultivado com tão laborioso, e infatigavel estudo, e são tão grandes, e admiraveis os progressos, que nella tem feito o bom gosto, destreza, e perspicacia do engenho, que parece tem chegado á sua ultima perfeição; de sorte, que bem se pôde dizer que nenhuma cousa ha, que se lhe possa diminuir, ou accrescentar. Por esta razão já se admirava que em hum seculo tão illustre, como este, em que vivemos, que justamente se pôde chamar o seculo de ouro das Artes, e sciencias, não houvesse em Portugal quem, entrando pelos espaçosos campos da Musica, e penetrando os seus mais escondidos mysterios, tratasse com dignidade esta sciencia hoje tão commua, e de todos tão estimada, até dos mesmos Principes, que com magnífica liberalidade tem engrandecido aos seus Professores. Agora porém ficará desaggravada desta nóta, ou censura a nossa Patria com a *Nova Instrucção Musical*, ou *Theorica Practica da Musica Rythmica*, que pertende dar á luz Francisco Ignacio Solano. Nella bem mostra este clarissimo Escriitor não ter preocupado o entendimento do vulgar abuso, em que está a maior parte do Mundo, ainda erudito, que para ser bom Musico basta o exercicio, e a experiencia; antes parece estar firme no verdadeiro conceito de que a Musica para ter huma perfeição, ainda mediocre, depende essencialmente de outras muitas Artes, e sciencias, como da Arithmetica, da Geometria, da proporção dos Sons, da Metrica, da Rhetorica, e de toda a boa, e sã Filosofia; e que só merece o nome de bom Musico, e se deve chamar tal, quem á pratica pôde ajuntar a theorica, e que não só sabe compôr, mas dar a razão de todos os segredos, regras, e preceitos de tão delicada faculdade: *Bestia non cantor, qui non canit arte, sed usu*. A razão, por que a Musica he grata, on ingra-

grata, fastidiosa, ou delectavel aos ouvidos, não depende do arbitrio dos homens, ou do costume, porque todas as Nações de unanime consentimento convem na harmoniosa consonancia, que fazem as oitavas, quintas, quartas, terceiras, e sextas maiores, e menores; e igualmente reprovão a terrivel dissonancia, que se sente nos tritonos, sétimas, segundas, e outros semelhantes intervallos. Donde evidentemente se segue que a Musica tem causas proprias, e principios certos, em que se funda, como já antigamente conheceo Pythagoras, ainda que teve a infelicidade de não alcançar a verdadeira causa, a qual em os nossos tempos descobrio com maior fortuna o Eximio Mathematico Leonardo Euclero na eruditissima Obra, que compoz deste assumpto. Estas causas, ou principios, em que se funda o bello edificio da Musica, que fazem toda a sua melodia, e lhe concilião toda a graça, doçura, e suavidade, na opinião mais bem estabelecida são dous: hum dos quaes consiste no exacto conhecimento, e differença dos sons grave, e agudo; e o outro no tempo, e duração dos mesmos sons. Com tudo não se póde negar que o costume conduz muito para a graça, e formosura da Musica, não como causa, ou principio, mas como circumstancia, que exercita, e affina o ouvido, para perceber a differença, duração, e variedade dos sons. Até agora todos os que escreverão da Musica, dos quaes eu tenho noticia, ou tratarão só dos preceitos da theorica, sem proceder a demonstrações, ou das regras da prática sobre principios insufficientes. O Author porém da presente Obra, seguindo o bom gosto dos modernos, sem desprezar a doutrina dos antigos, que foram os primeiros Mestres, fórma hum *Novo Methodo*, e verdadeiro *Systema* de Musica sobre os melhores principios; e assim na theorica, como na prática, dá sobre cada hum delles as regras mais certas, os preceitos mais seguros, e as instrucções mais solidas, e mais faceis, e accommodadas á capacidade dos principiantes, que desejão fazer-se insignes na Musica: o que executa com tão bella ordem, com tanta facilidade de termos, e viveza de expressões,

que não só instrue, mas arrebatá com a suavidade do seu estylo sempre claro, puro, e corrente. Examina com judicioso criterio a doutrina dos sons, a sua differença, proporção, força, e actividade: trata com grande discernimento dos modos, ou modulações, dividindo-as em todas as suas especies, e systemas: explica com admiravel clareza, e exacção os generos musicos, assim antigos, como modernos, e entre todos adopta o *Diatonico Chromatico*, que he o que hoje tem mais uso, e ordinariamente se pratica, por ser mais harmonioso, e grato aos ouvidos. Estabelece com as mais solidas doutrinas as leis da Musica: explica no mais genuino, e verdadeiro sentido os seus axiomas: adverte os defeitos, em que se póde cahir, e se devem evitar: extirpa os abusos já introduzidos, e reprová os erros, e preocupações, de que não se livrarão os mais peritos Professores; e tudo isto com tanta moderação, que a ninguem offende com a sua critica, ainda quando esta se exercita no officio da censura, mas a todos honra, a todos ensina, e serve de utilidade, e instrucção a todos. Quem se guiar por esta *Instrucção Musical*, estou certo que não ha de tropeçar no grosseiro erro de certo Musico de não pequeno nome, que fazendo huma composição sobre o thema, ou argumento do verso: *Absterget Deus omnem lachrymam ab oculis eorum: & mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor, &c.*, poz todo o esforço da sua arte sobre as palavras: *Lachrymam, luctus, dolor*, procurando por todos os modos, e variedade de consonancias, que lhe pode subministrar o seu engenho, fazer huma clausula tristissima, sem advertir que as lagrimas, o luto, e a dor nenhuma connexão tem com o excessivo gozto, e alegria, de que gozão os Bemaventurados na patria Celestial. Não cahirá tambem na crassa ignorancia de outro, que compondo a Solfa destas palavras: *Mors festinat luctuosam*, o seu artefacto não constava mais que de repetidas fugas sobre cada huma das referidas clausulas, em cuja repetição de fugas nem o canto, nem o modo se conformão com o affecto, nem o tempo corresponde á acção, que na

le-

lêtra se representa. Tomára que me dissesse este celebrado Musico, que tem que ver com as tristezas, horrores, e agonias da morte os repetidos saltos, ou intervallos, e o vehemente impeto de hum arrebatado, e vivissimo movimento? Em fim evitará tambem o erro universal dos vulgares Compositores de Missas, que na clausula da Gloria *Tu solus Altissimus* sobem tanto com a voz, que parece querem chegar ás nuvens, como se a alteza de Deos se medisse a palmos, como a dos homens, ou lhe conviesse este superlativo por ter collocado sobre as mesmas nuvens o seu throno. Finalmente o maior argumento de ser esta Obra digna do prélo, he o ser dedicada ao Rei Fidelissimo D. José I. nosso Senhor, que imitando o exemplo de seu segundo Avô o Senhor Rei D. João IV. de feliz memoria, tem alcançado o mais perfeito conhecimento da Musica, e penetrado os seus maiores segredos. Depois de gastar o tempo necessario para a felicidade dos seus vassallos, attrahindo os corações de todos com a suave harmonia das suas heroicas virtudes, não só faz da Musica as suas maiores delicias, mas he Fautor, e Mecenas dos seus Professores, honrando a huns com distinctas mercês, e enriquecendo a todos com singulares, e copiosos beneficios. E hum Principe de tão altas qualidades, como havia de consentir que se estampasse o seu Augustissimo Nome no frontespicio de huma Obra, que não fosse merecedora de ver a luz do público? Por estas razões, e principalmente por não conter cousa alguma, que se opponha aos dogmas da Religião, doutrina do Evangelho, e pureza dos bons costumes, julgo esta Obra dignissima de se imprimir para beneficio, e credito da Nação; e para que o Author alcance o premio do seu trabalho nos bem merecidos elogios, que ha de receber de todos os presentes, e vindouros, que lerem os seus escritos, onde os estudiosos da Musica não só acharão muito que imitar, e aprender, mas hum caminho real para chegar ao templo da fama. Este he o meu parecer, que em tudo sujeito ao rectissimo juizo de Vossas Senhorias, que mandarão o que for mais acer-

tado. Lisboa, no Hospicio dos Menores Reformados da
Provincia da Arrabida, no Hospital Real de Todos os
Santos, 30. de Maio de 1763.

Fr. Urbano de Santo Antonio.

Vista a informação, póde-se imprimir o livro, de que
se trata, e depois voltará conferido para se dar li-
cença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa, 31. de
Maio de 1763.

Trigozo.

Mello.

Do Ordinario.

*Approvação do M. R. Beneficiado Nicoláo Ribeiro Passo-Vedro,
Mestre de Musica por S. Magestade no Real Seminario da
Santa Igreja Patriarcal.*

EXC.^{mo}, E REV.^{mo} SENHOR.

ACensura, que V. Excellencia me manda formar
desta *Nova Instrução Musical*, ou *Theorica Practica
da Musica Rythmica*, precisamente se ha de con-
verter em elogio de seu Author Francisco Igna-
cio Solano; porque tendo eu approvado já esta Obra, e
persuadido a este Escriitor a fizesse pública, em occasião de
querer honrar-me, pedindo-me sobre ella o meu parecer,
agora que V. Excellencia me repete o gosto da sua leitu-
ra, vendo eu favorecida nestas diligencias a que fiz com
seu Author, para que imprimindo esta excellente Obra,
utilizasse a todos os virtuosos de Musica, e acreditasse em
todas as Nações a Portugueza, não só na repetida lição
deste Livro confirmo a gostosa, e séria instancia, que ha-
via feito a este Escriitor, mas tambem me lisonjeio de que
sendo a impressão o meio de conduzir o seu merecimento
a to-

a todo o Mundo, nelle judiciosamente conseguirá o devido elogio, que lhe desejo, e não posso dar-lhe com a limitada authoridade da minha approvação.

He verdadeiramente, Excellentissimo Senhor, este Livro huma *Novo Instrução de Musica*; porque ainda que no meu magisterio pratico os seus fundamentos, que bebi com seu Author na famosa Escola do insigne Mestre D. João Jorge, nem por isso deixa de ser proprio a esta admiravel Obra o titulo, com que se publica; porque aquelle estimavel Homem, posto que tendo conhecimento da variedade das opiniões de Escolas seguidas por muitos Doutos em diferentes Nações, se desviou dellas, e só estabeleceo a sua doutrina na denominação dos proprios nomes das vozes da Musica: desterrou do seu magisterio as imaginações, e supposições das vozes não comprehendidas em os nomes dos seus proprios intervallos, nos quaes fundamentos firma o Author desta Obra o seu verdadeiro Systema: com tudo não reduzio aquelle grande Mestre a sua doutrina a huma ordem de Regras perceptíveis, não a mostrou praticavel geralmente, nem a expoz em o facil, e intelligivel Methodo, com que a trata, e explica este seu benemerito Discipulo, mas tão sómente propoz, e ensinou aquelle insigne Mestre as suas lições, deixando aos seus Discipulos arbitraria a materia dellas; de sorte, que sem embargo de serem os fundamentos deste Discipulo os de seu Mestre, as Regras, o Methodo, e a facil percepção de todo este *Novo Systema* do Author he huma invenção estimavel, e util não só para os Portuguezes, mas para todos os Professores de Musica das outras Nações.

Não he só esta a novidade, que qualifica o titulo deste Livro, outra contém elle, que o vigoriza, e dá o credito de inventor a este benemerito Portuguez, que he hum facil meio para vencer as grandes, e talvez huma das maiores difficuldades, que comprehende o estudo da Musica. Não tem esta agradavel sciencia mais do que seis vozes, com que explica em toda a variedade dos seus Tons as diferentes, e innumeraveis consonancias *Chromaticas*,
que

que praticamente escutam gostosos os nossos ouvidos nas composições modernas, as quaes sendo imaginadas pelos antigos Professores, e Mestres, nunca as considerarão possíveis para a execução pelas difficuldades, com que se lhes representavão; e como estas seis vozes não podem com o seu limitado numero comprehender as innumeraveis, que contém os Tons, e se fazem precisas para as suas consonancias, se vale a Arte das mesmas vozes, repetindo-as, e passando de humas a outras, sem perder a harmonia necessaria em toda a composição, ás quaes translações chamão os Professores *Mutações*; mas como a necessidade deste subsidio he quasi continuo, além de embaraçar a percepção delle aos estudantes, reduz muito difficultosa a destreza da execução, para applicar nos proprios nomes das vozes transladas aquelle unisono harmonioso em certa quantidade, que a cada humas das mesmas vozes compete para a formação da perfeita harmonia. Estas pois difficuldades indubitaveis, e reconhecidas de todos os Professores, vence o Author deste Livro por hum *Novo Methodo*, e meio nunca até agora lembrado, nem ouvido aos Escriitores de Musica, com o qual reduzindo todo o trabalho da intelligencia, e uso preciso das *Mutações* ao facil conhecimento de duas unicas vozes, ou *nomes certos*, como lhe chama o seu Inventor, que são *mi*, e *fa*, deixou livre, e desembaraçada aos estudiosos a percepção de todas as vozes em as *Cantorias Naturaes*, e *Accidentaes*.

Outras maiores novidades admiraveis contém o *Systema*, e *Novo Methodo* deste Livro dignas da veneração dos Professores; porém desta só breve exposição, que tenho feito a V. Excellencia, se conhece o grande fundamento, com que seu Author o intitula juntamente *Instrução*. Eu confesso ingenuamente a V. Excellencia, que no magisterio, que exercito, sem me preoccupar da inclinação, que sempre deixa no gosto a doutrina da Escola, em que eu, e o Author desta grande Obra aprendemos Musica, tendo examinado por obrigação os *Systemas* de todos os Mestres, seguidos, e approvados em muitas Nações eruditas
nes-

nesta sciencia, para delles escolher o que se me persuadisse mais util ao desempenho do meu ministerio, sem desap-
provar os outros, a quem a prática, e a aceitação dos Pro-
fessores tem conciliado grandes estimações, me capacitei
que as doutrinas daquelle famoso Homem, e nosso Mestre
D. João George, em que o Author deste Livro estabelece
o seu *Systema*, e *Novo Methodo*, erão entre todas as melho-
res, e mais proprias para o virtuoso aprender, e para o
Cantor formar a segura consonancia das Cantorias, de for-
te que as preferi a outras para as ensinar, como tenho pra-
ticado na minha Escola com aproveitamento dos meus dis-
cipulos; porém estando senhor de todos os seus fundamen-
tos, ainda assim não posso negar me instruiu a leitura deste
Livro com as suas Doutrinas, Regras, e Invenções, mos-
trando-me elle por hum facillimo Methodo desembaraçado
de difficuldades a prática dos mesmos fundamentos, que
eu havia aprendido, e estava actualmente ensinando. Eu
me persuado que muitos Professores se admirarão a si pro-
prios de ler nas Doutrinas, e Regras desta excellente Obra
o mesmo que elles quererão dizer, mas nunca acertarão
a regular nas suas lições, nem até agora affinou em práti-
ca Escritor, ou Professor algum desta agradável sciencia,
que estes são os prodigiosos effeitos, que produzem as
obras estimaveis estabelecidas com clareza em fundamentos
solidos, e em Regras geraes de evidente demonstração,
como he a deste admiravel Escritor.

E se eu senti em mim este gostoso effeito, lendo esta
Obra, tendo aprendido os seus fundamentos, e estando
senhor da experiencia, e uso de ensinallos, com muito
maior razão me devo capacitar que ella he *Instrução* para
os virtuosos, que não tem as minhas obrigações; porque
ainda que o magisterio persuada em mim mais facil perce-
pção das suas Doutrinas, este mesmo exercicio, e melhor
intelligencia me dá a conhecer que ellas estão expostas com
tal clareza, e evidencia, que a todos póde utilizar, in-
struir, e talvez ser precisa a sua lição.

Os Portuguezes não só como vassallos de hum Rei Protector da Musica, e especialmente desta Obra, que lhe está dedicada, mas como filhos da Igreja Catholica Romana se interessão na impressão deste Livro; porque dirigindo-se a sua instrução a constituir perfectos Cantores, podem conseguir com ella a ajustada harmonia, de que a mesma Igreja fórma nos seus Templos os louvores de Deos: a mesma Igreja se póde glorificar por este meio de mostrar benemerito a todo o Mundo hum filho seu, que emprega em sua utilidade a fadiga dos seus estudos; e para que esta gloria se não esconda, mas se dilate, e nella se forme pelo grande merecimento deste Author o da Nação Portugueza, se faz digna da impressão esta Obra tão singular. Eu nella não li cousa alguma contra a Fé, ou bons costumes, V. Excellencia mandará o que for servido. Lisboa, no Seminario Patriarcal, 27. de Junho de 1763.

O Beneficiado Nicoldo Ribeiro Passo-Vedro.

Vista a informação, póde-se imprimir o livro, de que se trata, e torne depois conferido para se dar licença que corra. Lisboa, 28. de Junho de 1763.

D. J. Arc. de Lacedem.

Do Paço.

Approvação do M. R. P. João da Silva Moraes, Mestre de Capella por S. Magestade da Real Basílica de Santa Maria.

SENHOR.

Manda-me V. Magestade interponha o meu parecer sobre o livro, que seu Author Francisco Ignacio Solano intenta dar ao prélo, com a denominação de *Nova Instrução Musical*, ou *Theorica Practica da Musica Rythmica*, para constituir hum intelligente Sol-

Solfista, e destrissimo Cantor. Na verdade, Senhor, que seu Author se animou a huma empresa, que a não se confiar na sua grande capacidade, e na sua continuada tarefa dos muitos annos, em que exerceo o ensino a seus discipulos, nem se animára a entrar em semelhante empresa, nem com felicidade a conseguira. Na Musica moderna, ou Italiana, introduzida neste Reino por esta Nação, se regulão os Mestres, que a escrevem, sómente pelo genero *Diatonico-Chromatico*, alheio de toda a naturalidade, e sómente cheio de accidentes, e transportações, que mudando o natural Systema, enleia, e confunde aos Professores, principalmente aos principiantes, que desejando adiantar-se, e aproveitar-se, se confundem sem remedio, e se não aproveitão com infelicidade. Quiz o Author remedialla, e entrou a pensamentear o modo, com que acudiria a facilitar os meios de se conseguir com facilidade a sua verdadeira intelligencia sem muito trabalho, sem muito disvelo, e sem incansavel estudo. Ideou com ventura, e descobrio felizmente hum tão novo termo, o qual dispoz de tal fórma, que facilitando a difficuldade, que parecia impossivel, deixou o campo aberto aos mesmos principiantes para se aproveitarem sem demaziada fadiga. Das seis vozes Musicas, inventadas pelo Grande *Guido Aretino*, deixando as quatro do primeiro, e ultimo extremo, formou das duas do centro *mi*, e *fa* huns lugares certos, que gyrando por todos os Tons, e todas as Cantorias *Diatonicas*, e *Chromaticas*, reduz toda a difficuldade a Regras tão certas, e infalliveis, que segurando com facilidade a difficultosa affinação, encaminha com ventura aos novos Professores o acerto das mesmas Cantorias. Não ignorarão os antigos Escritores da Musica o uso desta moderna, não a praticarão, nem a puzerão em praxe por se desviarem da confusão, que nesse tempo causaria aos Professores, a cujos ouvidos aquella harmonia, e difficuldade não tinha chegado; agora porém, que (talvez por Providencia) neste seculo se introduzio nesta Corte, e neste Reino favorecida pelo Rei Fidelissimo o Senhor D. João, e por V. Mag-

h

gef-

gestade, e inflammon os corações de seus leaes vassallos, Professores desta admiravel sciencia com tal vehemencia, e actividade, que na execução della, senão excedem, igualão sem dúvida aos mesmos Professores Italianos, sendo sómente a sua percepção difficil aos principiantes, descubrio o Author este Methodo, ou Systema para os animar, e instruir com tal novidade, que nunca se escreveu no tempo passado, nem até ao presente materia semelhante, encontrando-se deste modo o proverbio de *Salomão* de não haver de baxo do Creado cousa nova, que já não tivesse sido: *Nil sub Sole novum*, não obstando ter *D. Pedro Cerrone* tocado de passagem esta mesma materia, porém com discurso muito differente. E como desta *Instrucção* se segue huma grande utilidade aos principiantes para não desmaiarem nos progressos, e applicação ao estudo da Musica, e se não encontrão as Leis de V. Magestade, nem as suas Reaes determinações, parece deve V. Magestade conceder ao Author a licença que pede, para que por meio da imprensa se faça pública esta *Instrucção*, ou *Nova Escola* a todos os Professores da Musica. Este o meu parecer, Vossa Magestade mandará o que for servido. Lisboa, 16. de Julho de 1763.

O P. João da Silva Moraes,
Mestre da Capella da Basílica Santa Maria.

Que se possa imprimir, vistas as licenças do Santo Officio, e Ordinario, e depois de impresso tornará á Meza conferido para se taxar, e dar licença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa, 19. de Julho de 1763.

Siqueira.

Pacheco.

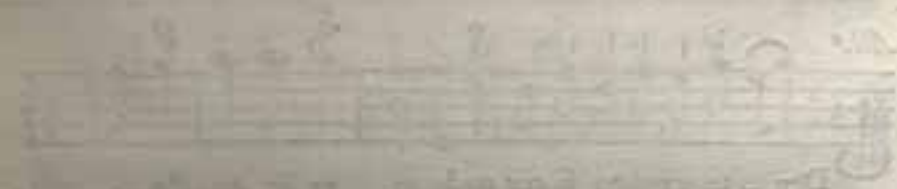
Castro.

AD RECTOREM MONASTII

CANON

AUCTORE COMPOSITUS

OCTO VOCIBUS CONCINENTUR



AD LECTOREM MORDACEM.

CANON

A B

AUCTORE COMPOSITUS,
OCTO VOCIBUS CONCINENDUS.

All.^o

Den - te ca ni no si cor ro de re ve lis Au cto - - rem,

es to pro cul no men e da cis ha bes.



NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL,
 O U
 THEORICA PRATICA
 D A
 MUSICA RYTHMICA.

DISCURSO I.
 P R E A M B U L O.

*Dos louvores, definição, origem, e antiguidade
 da Musica.*



NÃO há sciencia, em que a Musica, como mestra de reguladas proporções, não tenha parte em seus devidos elogios. Todos quantos conseguem os actos do entendimento, todos quantos merecem as obras da natureza, lhos distribuem as regras desta sciencia, ensinando-lhes a destruir a deformidade das improporções, e a formar na bem ajustada união de partes hum composto perfeitamente harmonico para qualquer dos nossos sentidos, e potencias.

A

Esta)

Esta dependencia universal lhe téſſe hum louvor da meſma grandeza , na qual ſão todas as couſas creadas os pregoeiros do ſeu diſtincto merecimento, utilidade, e preciação recommendada na memoria, que deſta ſciencia fazem as ſagradas Letras, e na eſtimação, que della fizerão os ſabios Gregos, e antigos Filoſofos no tempo, em que entre elles florecião as ſciencias, pois reputavão ignorante aquelle, que não era professor de Muſica, ſendo *Themistocles* hum dos que ſoffreo eſta ignominia entre os ſabios, como nos refere *Cicero*, e nos conta *Petrarca*. (1)

Divide-ſe geralmente a Muſica em trez eſpecies, *Mundana*, *Humana*, e *Instrumental*. A Muſica *Mundana* he a harmonia das eſtrellas, motivada do ſonoro movimento das eſferas, ſegundo *Cicero*. A Muſica *Humana* he a que conſidera as proporções do corpo, e alma, e das ſuas harmonioſas partes entre ſi, ſegundo *Fr. Gregorio Reysch*, e outros, com a qual ſe enganarão os Platonicos, dizendo, que a alma tinha ſua origem na Muſica, como aſſirma *Cicero*. A Muſica *Instrumental* he a que procede da harmonia da voz natural, e instrumentos muſicos, que a razão julga nos numeros ſonoros, e o ſentido percebe nos harmonioſos concertos, ſegundo *Franciſco Salinas*, e outros.

Eſta Muſica *Instrumental* he a que entre nós ſe uſa, a qual ſe divide em *Theorica*, e *Pratica*. A Muſica *Theorica*, como diz *Boecio*, he comprehender o conhecimento, e dar a razão. A Muſica *Pratica*, como nos enſina *Santo Agoſtinho*, he ſciencia de bem cantar; e huma, e outra ſciencia Muſica, ſegundo o meſmo *Santo Ep. 28.*, he dom de Deos.

A Muſica teve a ſua origem no principio do Mundo: he dom ſoberano, e tão antiga, como o primeiro homem; porque communicando Deos a Adão ſciencia infuſa, elle foi o primeiro, que cantou, como aſſirma *Fr. João da Cruz*, *Dial. das Cer. Part. 1. fol. 411.*

Se-

(1) Petrarch. de Rem. lib. 1. Dial. 23.

Seth, filho de Adão, e seus filhos forão os primeiros, que escreverão de Musica em duas columnas, huma de metal, outra de ladrilho, segundo *Paraphrases apud Petrarca*; (2) porque como estavam scientes de que dous diluvios, hum de fogo, outro de agua, havião de destruir o mundo, ainda que ignoravão qual delles seria o primeiro, quizerão com esta invenção que a Musica se conservasse, e passasse até á ultima idade, quando o mundo todo perecesse no primeiro diluvio. (3)

Depois deste diluvio universal foi *Laffus Hermineo* (4) o primeiro, que escreveu de Musica no tempo de *Dario*; outros dizem que *Aristoxeno* de Tarento, ou o de Grecia.

O primeiro, que certamente nos consta que exercitou a Musica depois do diluvio, foi Jubal, sexto neto de Adão, filho de Lamec, (5) porque foi o que instituiu a Cythara, e Orgão, descobrindo, ou achando as consonancias em huns martellos de seu irmão Tubal Caim, primeiro inventor da Ferraria.

Noêma, irmã de Tubal, foi a primeira, que cantou ao som de instrumentos, (6) donde se deriva o nome, que significa suavidade.

A palavra *Musica* não se encontra até Moysés, mas sim a palavra *Canto*; e alguns Authores (7) querem que de Moysés tomasse a Musica o nome, derivando-se da palavra Egypciaca *Moy*; e, segundo *Luciano*, e *Diodoro*, conforme diz *Cerone*, Mercurio foi o inventor da Musica; e não faltão Authores, (8) que dizem, que Mercurio foi Moysés: e o certo he que Moysés inventou, e augmentou alguns instrumentos fóra do Egypto, e no mesmo Egypto.

A ii

Em

- (2) *Paraphr. apud Petr. à Figueiró in Psal. 7. v. 7. tom. 1.* (3) *Genebr. in Chorograph. l. 1.* (4) *Text. in Offic. P. 2. tit. Cytharedi, & Poetæ Valdeceb. Gobierno general de las Aves fol. 170. cap. 30.* (5) *Genes. cap. 4.* (6) *Monarch. Lusit. tom. 1. cap. 1.* (7) *Agric. Christian. Dial. 16. §. 37.* (8) *Maced. Eva, e Ave P. 1. cap. 23. num. 4.*

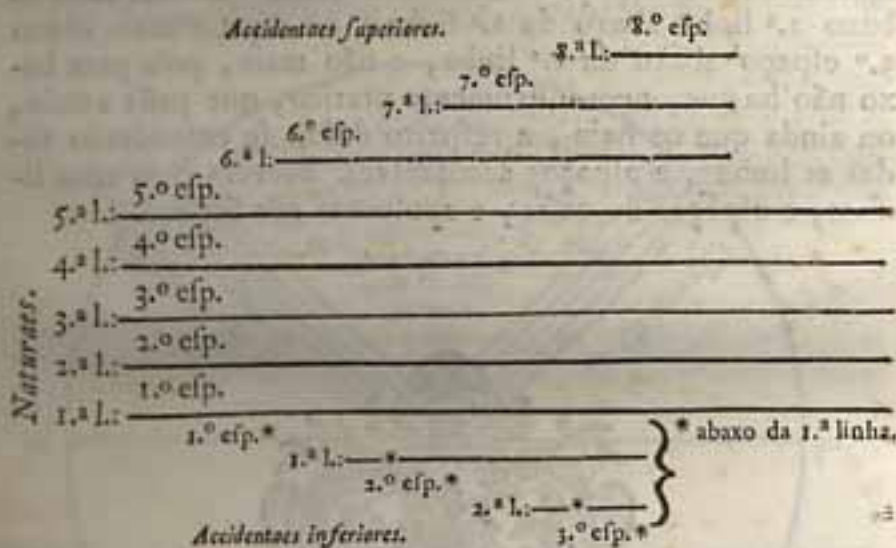
Em fim não obstante as muitas , e diversas produções , com que os inventores da Musica , seguindo-se hum aos outros , a forão augmentando , e conservando , só depois da Lei da Graça he que se principiou a dar leis á Musica , pondo-se esta em melhor ordem pelo Papa *S. Gregorio Magno* , e depois pelo insigne *Guido Aretino* , como nos lugares proprios , que forem dos seus respectivos inventos , irei mostrando , porque até este tempo todas as demonstrações erão confusas ; tanto , que ainda no tempo de *S. Gregorio* se cantava com as letras , que o dito Santo inventou , postas todas em huma só linha : depois forão ordenadas as cinco linhas naturaes , e algumas accidentaes ; e hoje tem feito a precisão que sejão quasi tantas as linhas accidentaes , como são as naturaes ; e como estas na Musica não sahem do centro , que he o ponto , como na Geometria , antes são o centro , e servem de assento aos pontos , e mais caracteres da Musica , para tratar de todos elles principio a lançar , e mostrar as linhas.



DE TODOS OS PRINCIPIOS, em que se funda a Musica em geral.

REGRA I.

Linhas, e espaços são as primeiras bases, sobre que se sustenta toda a Musica, pois sem o pautado do papel não se poderiam denotar os caracteres da Solfa, cuja pauta he a seguinte.



Observe-se que de baxo para cima nomeão-se primeiro as *linhas* que os *espaços*; e de cima para baxo primeiro os *espaços* que as *linhas*, isto he, da parte inferior para a superior se diz: 1.^a linha, 1.^o espaço: 2.^a linha, 2.^o espaço: 3.^a linha, 3.^o espaço: 4.^a linha, 4.^o espaço: 5.^a linha, 5.^o esp.

5.^o espaço, &c. e da parte superior para a inferior se diz: 5.^o espaço, 5.^a linha: 4.^o espaço, 4.^a linha: 3.^o espaço, 3.^a linha: 2.^o espaço, 2.^a linha: 1.^o espaço, 1.^a linha, &c. Basta para exemplo, porque todas as linhas, e espaços se devem observar, e saber decór; e além das cinco linhas pautadas, e naturaes, e dos espaços, que ha entre linha, e linha, se accrescentão as mais accidentalmente pela parte superior, e inferior, conforme a precisão que ha dellas, e dos espaços. Da parte inferior da 1.^a linha esta he a sua pratica. Ao espaço, que fica por baxo da 1.^a linha, chama-se 1.^o espaço abaxo da 1.^a linha: logo á linha mais abaxo 1.^a linha abaxo da 1.^a linha: logo ao outro espaço mais abaxo 2.^o espaço abaxo da 1.^a linha: á linha mais abaxo 2.^a linha abaxo da 1.^a linha: ao espaço mais abaxo 3.^o espaço abaxo da 1.^a linha, e não mais, pois para baxo não ha voz, nem instrumento pratico, que passe a mais, ou ainda que os haja, a respeito destas se entenderão todas as linhas, e espaços accidentaes. Servem pois estas linhas, e espaços de casas, e aposentos aos Signos.



REGRA II.

Das Signos, ou letras Gregorianas do Alfabeto Musical, e das
trez Claves, que servem na Musica.

OS Signos, ou letras Musicas, são sete, e as Claves
são trez.

SIGNOS.

As directas. G solreut, Alamiré, Bbfa³mi, C solfaut, D la solré, E la mi, F saut. *As artificiaes.*

SIGNOS, E CLAVES.



O numero septenario , segundo *Santo Agostinho* , significa infinidade , razão , por que ponho os sete Signos em volante gyro , ou roda , para mostrar que póde ser sem limite o processo destes Signos ; porque ás direitas , principiando a contar em G. , acabão os primeiros sete , a que chamamos *simples* , em F. , e logo incessantemente segue-se outra vez G. , que sendo os mesmos nomes , ou Signos , nascem dos primeiros oito pontos acima inclusiveis , e se nomeão *compostos* : logo destes nascem outros oito acima , que se dizem *de compostos* ; e se preciso for multiplicar quarta vez , se denominarão *tricompostos*. Do mesmo modo , procurando a roda pela parte esquerda , dizendo os Signos ás avéssas , principiando por F. , e acabando os primeiros sete em G. , se tornará a seguir outro gyro por F. , e todos aquellos , que forem precisos , de sorte , que ás direitas , depois de *Ffaut* , segue-se *Gsolreut* ; e ás avéssas , depois de *Gsolreut* , segue-se *Ffaut*.

Servem os Signos ás direitas para contar da Clave para cima , e ás avéssas para contar da Clave para baxo. A palavra *Signo* he hum certo nome , que em si contém nomes , ou syllabas de vozes , segundo *Francisco Montano* *Trat. 1. f. 11*. Dos sete Signos os trez , que contém a syllaba *ut* , dão nomes a trez Claves , as quaes se mostrão tambem na roda , e lhes communicão o proprio nome por este modo. O Signo *Gsolreut* dá o nome á Clave de *Gsolreut* , que se affina na 2.^a e 1.^a linha. O Signo *Csolfaut* dá o nome á Clave de *Csolfaut* , que se affina na 1.^a , 2.^a , 3.^a , e 4.^a linha. O Signo *Ffaut* dá o nome á Clave de *Ffaut* , que se affina na 4.^a e 3.^a linha.

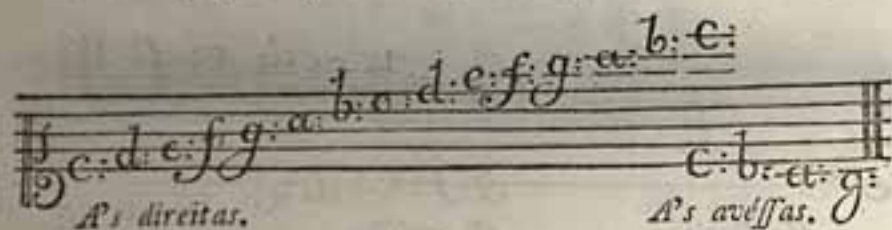
Servem as Claves de mostrar os Signos , pois onde se affinao , dão o seu nome á linha , em que se põem ; e , segundo diz *Montano* , he a Clave huma declaração do canto , a qual manifesta os Signos.

Das trez Claves as que estão hoje em prática para a Musica , de que vou tratando , são a Clave de *Csolfaut* , affina-

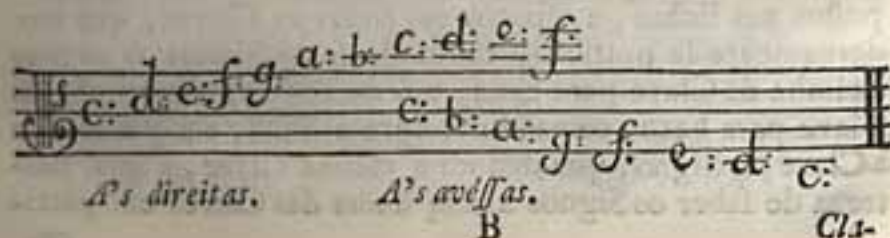
nada na 1.^a linha para a voz de *Tiple*, a de *Csolfaut* na 3.^a linha para a voz de *Contralto*, a mesma de *Csolfaut* na 4.^a linha para a voz de *Tenor*, e a de *Isaut* na 4.^a linha para a voz de *Contrabaxo*, e instrumentos graves, ficando a de *Gsolreut* na 2.^a linha para os instrumentos agudos. As mais Claves, como são a de *Gsolreut* na 1.^a linha, a de *Csolfaut* na 2.^a linha, e a de *Isaut* na 3.^a linha, só em outra Musica tem propriamente o seu uso, se bem entendendo-se humas, se entendem muito bem as outras; e sempre será bom ser práctico em todas, pois para os instrumentistas modernos servem de muito nos *transportes*; e tambem ao Cantor são precisas, para quando lhes forem presentes, estar destro, e práctico em todas ellas.

Mostrão-se os Signos nas linhas, e espaços a cada voz em particular, segundo a affinatura da Clave.

Clave de Csolfaut affinada na 1.^a linha para a voz de Tiple.



Clave de Csolfaut affinada na 3.^a linha para a voz de Contralto.



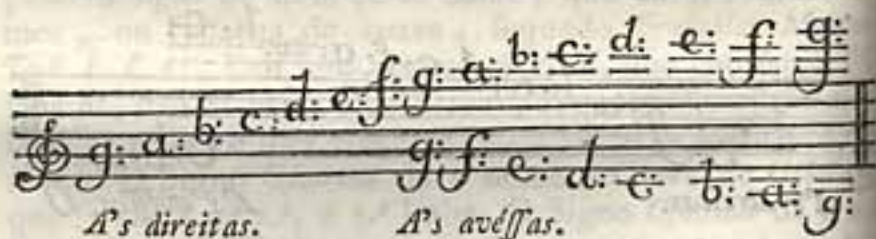
Clave de C solfaut afinada na 4.^a linha para a voz de Tenor.



Clave de F solfaut afinada na 4.^a linha para os instrumentos graves, e para a voz de Contrabaxo.



Clave de G solfaut afinada na 2.^a linha para os instrumentos agudos, e para a voz de Tiple.

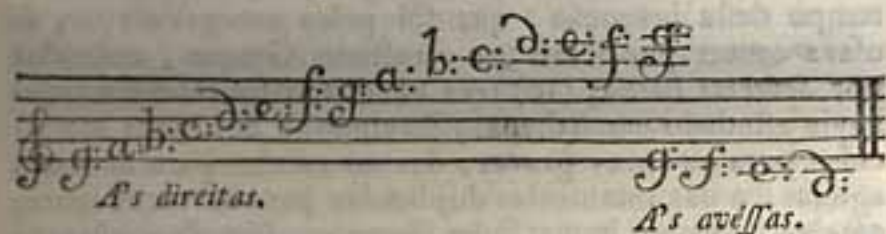


Estes exemplos ensinão, e dão a conhecer os Signos postos nas linhas, e espaços em todas as Claves, que modernamente se praticão, contando-se os Signos *ds direitas* da linha da Clave para cima, e *ds avéssas* da mesma linha da Clave para baxo, tomando sempre a linha, em que se pôe a Clave, o Signo, que denota a mesma Clave, a qual dêtreza de saber os Signos a cada humas das Claves em parti-

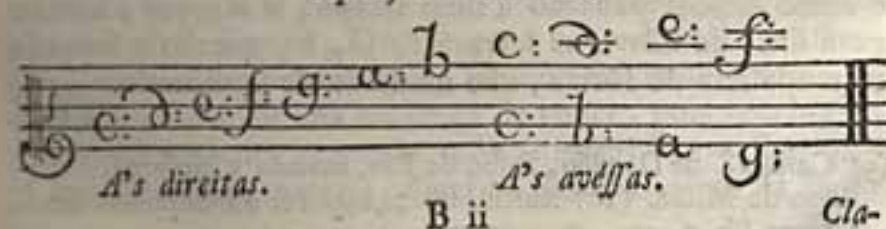
cular he huma das circumstancias importantissimas ao meu empenho para a efficaz idéa do meu Systema, sabendo com destreza, o que pertender ser destro, e perfeito Cantor, não só os Signos em todas as Claves, subindo, e descendo pelas linhas, e espaços, segundo a sua ordem, mas tambem falteados, de sorte, que qualquer linha, ou espaço, que de repente for perguntado ao Solista, que Signo he em qualquer Clave, o diga logo certo, e o nomee prompto, fazendo-se destro em todas ellas.

A Clave de *Gsolreut*, afinada na 1.^a linha, só tem o seu uso proprio para os instrumentos, que sobem mais do que descem, como são as Flautas, &c. e privativamente usa della a nação Franceza. A de *Csolfaut* na 2.^a linha, e a de *Ffaut* na 3.^a linha tambem tem pouco uso na Musica moderna; mas para a sua intelligencia, e para a precisão de hum destro Cantor se mostrão nos seguintes exemplos.

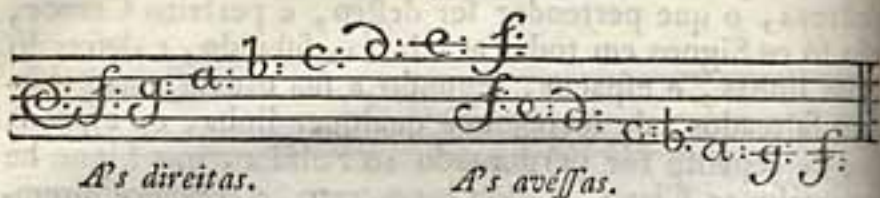
Clave de Gsolreut afinada na 1.^a linha, que são os mesmos Signos correspondentes duas 8.^{as} acima á Clave de *Ffaut* afinada na 4.^a linha.



Clave de Csolfaut afinada na 2.^a linha para a voz de meio Tiple, ou Contralto.



Clave de Faut affinada na 3.^a linha para a voz de Bariteno, ou Contrabaxo.



Observe-se tambem geralmente em todas as Claves a correspondencia dos Signos nas suas 8.^{as}, quero dizer, que a 1.^a linha corresponde ao 4.^o espaço, porque he o mesmo Signo, isto sempre em qualquer Clave que seja, pois de oito em oito pontos inclusiveis corresponde hum Signo a outro, correspondendo sempre linha a espaço, e espaço a linha, e nunca de outra sorte se achará correspondencia.

Chamão-se ainda hoje ás primeiras letras inicias dos Signos *letras Gregorianas*, porque foi *S. Gregorio Magno* (9) quem inventou fazer as elevações, e descensões da voz pelas primeiras sete letras Dominicaes, ou do Abcedario Latino A, B, C, D, E, F, G, pois até ao tempo desta invenção, que foi pelos annos de 594., se usava cantar por letras, e caracteres Gregos, ensinados por *Severino Boecio*, (10) trez vezes Consul Romano, que havia estudado em Athenas, servindo-se das letras maiúsculas para as vozes graves, das minúsculas para as vozes agudas, e das minúsculas duplicadas para as vozes sobre-agudas, isto em huma linha sómente, sem demonstração alguma, que indicasse a Clave, porque as letras só per si mostravão estar o tom em grave, agudo, ou sobreagudo; e como depois passarão a mais linhas, e espaços, usarão para final da Clave as letras G, C, F, que hoje supposto mudassem de fórma, não mudarão de significado.

RE-

(9) Carta 28. de Damião, Bispo de Pav. enviada a Mesueto, Arcebispo de Milão. (10) Zarlín. lib. 2. cap. 16. dos Supplem. Mus. Cerone lib. 2. cap. 43. e outros.

R E G R A III.

Das vozes da Musica.

Nascem seis vozes dos sete Signos, e ficão a cada Signo seis vozes, que são por esta ordem: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*, e se devem saber tanto ás direitas subindo, como ás avéssas descendo, *lá, sol, fá, mi, ré, ut*, igualmente promptas, que destrissimamente sabidas.

Nascem as vozes dos Signos, quando dos Signos naturaes, tirada a primeira letra capital a cada Signo, procedem as vozes; e se encontrão as seis vozes a cada Signo, quando accidentalmente se lhes affinão, como mostrarei, quando tratar das *Cantorias, Tons, e vozes accidentaes* no segundo Discurso.

× A respeito das vozes digo, que a primeira voz, ou syllaba *ut*, está hoje totalmente desterrada desta Musica moderna, e no seu lugar tem os praticos introduzido outra syllaba, ou voz, a que dizem *dó*; e a razão he por syllabar-se melhor com esta, que com a outra voz, pois não he voz tão segura para a affinação a voz *ut*, (além de ser defeituosa) como a syllaba *dó*, que he mais segura, e forte, por ser mais aguda. ×

E ainda que instem os senhores especulativos da antiga Musica, dizendo, que não tem esta voz algum dos Signos, e que *Gsolreut* não he *Gsolredó*, nem tambem algum dos outros dous Signos, que em si tem a syllaba *ut*, a esta instancia se responde, dizendo, que esta mudança, ou troca de syllaba, he, porque com ella se facilita melhor a firmeza da voz, e se adquire mais velocidade, por não ser este nome tão seguro, e forte para a pronuncia, e affinação, como o *dó*; e sendo para melhor sustentar o tom, he digna de estimar-se esta mudança de vozes, pois tem lugar, e louvor a mudança, quando nella se interessa a melhoria; e já que estou nesta materia, direi os defeitos, que ha na má pro-

pronuncia das vozes, e dos seus terríveis effeitos na cantoria pela defeituosa denominação das vozes na voz do Cantor.

Entenda-se que da boa, ou má pronuncia das syllabas, ou vozes da Solfa, depende muito o cantar bem, ou mal; porque todos os defeitos, que nos solfejos, e principios se adquirem, parecendo materia leve, he de grande consideração, e grande pezo, pois proferindo-se os nomes da Solfa com mais, ou menos firmeza, e perfeição da pronuncia, se adquire hum habito máo, que faz tanto dano ao modo de cantar, quanto ao depois se experimenta na má embocadura, e portamento do Cantor; pelo que principiando pela primeira voz, ou syllaba, advirto que a esta se dirá *dó*, e não *ut*, como disse, nem *dou*, como dizem outros, mas sim *dó* com affento agudo, por ser desta forma mais solida, clara, e facil a sua pronunciação.

A' segunda voz se dirá *ré*, e não *rei*, ou *re* sem accento, quando o deve ter; só no caso, em que a lingua tenha algum embaraço, ou impossibilidade, então como puder melhor remediar se dirá esta voz, que não se prova de cantar ainda aquelle, que tem a lingua embaraçada.

A' terceira voz se dirá *mi* com duas letras, e não *me* com trez, pois he notavel o defeito desta má pronuncia, como demonstra a experiencia, por não fazer hum som tão necessario para a boa affinação.

A' quarta voz se dirá *fá*, e não *fai*, costume antigo, e desagradavel.

A' quinta voz se dirá *sol*, e não *foli*, ou *sólá*, principalmente quando a entoação desce de *sol* para *mi*, ou quando sobe de *sol* para *lá*, em que se dão estes erros communmente, e se habituão os principiantes nestes defeitos, o quaes se devem evitar, porque as vozes, ou syllabas da Musica devem pronunciar-se com accento agudo, e não grave, ou circumflexo, e porque cada huma de per si são distinctas, solidas, e monosyllabas, para que assim a voz melhor conserve, e segure a affinação na sua precisa consistencia.

A' sexta voz se dirá *lá*, e não *lã*, porque esta he muito pouco solida para a Musica.

Do que se collige, e entende que todas estas vozes mal pronunciadas conduzem a terriveis defeitos no cantar, e portamento da voz, como he não só cantar pelos narizes, cantar de goêla, apertar os queixos, coar a voz pelos dentes, fechar a boca sem espirar a pronuncia, mas tambem fazer a voz tão submissa que não se ouça, ou impetuosa que escandalize, e outras muitas circumstancias, que conduzem, e habituaõ a cantar muito mal, seguindo-se de serem as syllabas bem pronunciadas tudo ao contrario, como he serem os pontos mais solidos, a voz apta para batellos, e para soltallos, e a affinação mais segura, conduzindo a graça natural de dizellos sem defeitos ao bom gosto de cantar, pois na graça natural, e perfeita pronuncia de cada hum consiste o bom, ou máo estylo, e não ha outro segredo para o agrado das gentes mais do que a graça, e boa, ou má embocadura do Cantor, isto he, o seu portamento de voz.

Estamos vendo que muitos com grande trabalho dão pouco gosto, e outros com menos fadiga adquirem mais applausos; do que se infere não estar nas muitas passagens o bom estylo, e o cantar bem, mas sim nas poucas, sendo bem deduzidas, e com graça, a que chamamos gosto, ou propensão natural, que he o mais agradavel, e o melhor estylo, sendo solido o modo na voz, e pronuncia.

Differa aqui as mais precisas condições, circumstancias, proprios, e escolhidos motivos, e os mais, que parecem segredos do gosto, quando todas estas causas produzem seus effeitos, e estão muito da parte da Arte para a perfeição de cantar bem, se ainda não julgára ser muito anticipada esta materia; porque ainda que nos principios seja proprio o advertir defeitos para se fugir delles, com tudo o imprimir perfeições, e delicados effeitos executivos requer na verdade mais propria occasião, e tempo, o
que

que mostrarei em seu lugar, quando tratar de alguns sinais da Musica executivos, e persuadir as suas redundantes utilidades.

Grande foi a digressão, em que me demorei pela materia, e occasião o pedir, porém tudo he documento; e da falta de advertencias nestas, e outras, que parecem miudezas, se estão de continuo vendo, e sentindo molestos, e lastimosos effeitos.

Durou a invenção do Papa *S. Gregorio Magno* de elevar, ou de deprimir a voz pelas sete letras Dominicaes quasi 430. annos até ao tempo do famoso *Guido Aretino*, Monje de *S. Bento*, o qual foi quem inventou as vozes, tirando a primeira syllaba de cada verso, e de cada meio verso do célebre Hymno de *S. João Baptista: Ut queant laxis, &c.*, ajuntando as ditas syllabas ás letras de *S. Gregorio*, ordenando assim, e compondo os sete Signos com as seis vozes, que agora usamos, donde ficou o adagio: *Litteræ Gregorii, & syllabæ Guidonis* pelos annos de 1022., segundo o Cardeal *Baronio*; e segundo outros de 1024. até 1038., não em Milão, como quer *D. Pedro Cerone*, mas em Arezo, segundo *D. Nicoldo Vicentino lib. 1. cap. 2.* da sua *Musica Pratica*, e outros muitos Authores.

R E G R A IV.

Das Figuras da Musica.

AS Figuras da Musica se conhecem, e nos servem de dous modos, ou por letras, que são os Signos *G., A., B., C., D., E., F.*, como já vimos, ou por syllabas, que são as vozes *dó, ré, mi, fá, sol, lá*, como ultimamente acabamos de ver; porque qualquer Figura, segundo a Clave, demonstra Signo, e juntamente, segundo as deducções, comprehende vozes.

A Figura na Musica he hum certo final, que representa voz, e silencio, segundo *André Ornito Parqui lib. 2. c. 1. Mus.*

Mus. Pratica: Voz a Figura, silencio a Pausa, porque tambem as Pausas são Figuras, ainda que mudas. A Figura tem voz expressa, a Paula he voz tacita, o que tudo são sinaes positivos, que representam vozes. Será voz expressa, a que se cantar nas Figuras expressas; e he voz tacita o intervalo, que se considera de baxo da mesma medida de Tempo correspondente á Figura expressa, de quem for a Pausa Figura tacita, a qual representação significa silencio medido, segundo diz Othomaro Luscinio Argent. na sua Musurgia l. 2. c. 4.

Serão reguladas as Figuras *expressas*, e *tacitas* por hum medida certa de baxo da denominação de *Tempo*, ou *Compasso* composto de partes iguaes; e como para tratar das Figuras lhes havemos de mostrar não só o seu valor natural, e privativo, mas tambem hum valor, e quantidade de Figuras dominantes em hum *Tempo* para a derivação, e intelligencia dos outros *Tempos*, se entenderá esta quantidade, e valor das Figuras no *Tempo Quaternario*, pois deste *Tempo* procedem, e dimanão os mais *Tempos*, porque todos deste se derivão a respeito do valor, que nelle tem as Figuras, como logo veremos.

Das Figuras antigas metade brancas, e metade pretas, *Alfas*, *Alfamosa*, *Breves*, e *Semibreves ligados*, não tenho de tratar dellas, porque não tem uso nesta Musica, de que escrevo, e se achará esta materia com toda a extensão em qualquer livro dos Antigos, como em *D. Pedro Cerone*, *Paulo Nazarri*, e outros muitos Authores, onde, quem se quizer inteirar dos seus conhecimentos, e circunstancias, com facilidade os poderá ver, como tambem os *Modos*, *Tempo*, e *Prolações*, de que hoje não usamos; e em quanto aos *Tempos* lhes damos diversos nomes com menos circunstancias, e em certo modo fazemos muito mais do que nesse tempo se fazia, segundo praticamos nesta Musica do estylo Italiano, de que trato, e em seu lugar darei a entender com menos palavras as muito maiores execuções, em que os excedemos.

As Figuras da Musica são dez, e as Pausas das Figuras são nove, porque a primeira Figura não tem Pausa.

TABELLA DAS FIGURAS, E PAUSAS.

Semifusa.	Solt. lig.	Vale metade da Fusa.
Fusa.	Solt. lig.	Vale metade da Semicolchea.
Semicolchea.	Solt. lig.	Vale metade da Colchea.
Colchea.	Solt. lig.	Vale metade da Seminima.
Seminima.		Vale metade da Minima.
Minima.		Vale metade da Semibreve.
Semibreve.		Vale metade da Breve.
Breve.		Vale metade da Longa.
Longa.		Vale metade da Maxima.
Maxima.		Comprehende o valor de duas longas.
10. Figur.		Valor natural, e privativo das Figuras.
9. Pausas.		

Esta he a natural, e privativa ordem, que sempre guardão as Figuras entre si, comparadas humas com outras geralmente para todos os Tempos.

A primeira, e segunda Figura *Maxima*, e *Longa* não tem uso nesta Musica, que praticamos, e só nos servimos da Pausa de *Longa* para numerar Compassos, porque a *Maxima*, como adiante provarei, não tem Pausa propriamente sua.

Mostra-se para a geral combinação dos outros Tempos o valor das Figuras no Tempo Quaternario, e se decifram as Pausas nas linhas, espaços, e meios espaços, que occupão.

M*axima* vale 8. Compassos, e não tem Pausa propria: duas Pausas de *Longa* fazem o valor da *Maxima*; mas não são Pausa de *Maxima*, porque não a tem propria.

Longa vale 4. Compassos: a sua Pausa he huma risca, que occupa trez linhas, e dous espaços, como se vê na Tabella: geralmente todas as Pausas denotão silencio, que deve durar segundo o valor da Figura de quem for a Pausa.

Breve vale 2. Compassos: a sua Pausa he huma risca, que occupa duas linhas, e hum espaço.

Semibreve vale 1. Compasso: a sua Pausa he huma risca voltada para baxo, que occupa huma linha, e meio espaço.

Minima vale cada huma meio Compasso, e vão duas ao Compasso: a sua Pausa he huma risca voltada para cima, que occupa huma linha, e meio espaço.

Seminima vale cada huma hum quarto de Compasso, e vão 4. ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para a parte direita, que occupa huma linha, e meio espaço.

Colchea vale cada huma metade de huma *Seminima*, e vão 8. ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para a parte esquerda, que occupa huma linha, e meio espaço.

Semicolchea vale cada huma metade de huma *Colchea*, e vão 16. ao Compasso: a sua *Pausa* he huma risquinha voltada para huma, e outra parte, que occupa huma linha, e meio espaço.

Fusa vale cada huma metade de huma *Semicolchea*, e vão 32. ao Compasso: a sua *Pausa* são trez risquinhas.

Semifusa vale cada huma metade de huma *Fusa*, e vão 64. ao Compasso: a sua *Pausa* são quatro risquinhas.

Mais claro, e para que melhor se entenda. A Figura *Maxima* tem o valor de duas *Longas*, a *Longa* vale por duas *Breves*, a *Breve* tem o valor de duas *Semibreves*, a *Semibreve* vale por duas *Minimas*, cada *Minima* por duas *Seminimas*, cada *Seminima* por duas *Colcheas*, cada *Colchea* tem o valor de duas *Semicolcheas*, huma *Semicolchea* tem duas *Fusas*, e cada *Fusa* tem o valor de duas *Semifusas*, de sorte, que toda a Figura (excepto a primeira) vale metade da sua antecedente; e excepto a ultima, vale cada Figura por duas da sua subsequente. Em quanto a cada Figura maior comprehender duas da sua menor subsequente, e cada Figura menor valer metade da sua maior antecedente, he geral para todos os Tempos; porém o valor, e quantidade de Figuras, que vão ao Compasso, se regula segundo os sinaes do Tempo, e o que está dito he sómente no *Tempo Quaternario*, o qual logo mostrarei, quando tratar de todos os mais Tempos.

As *Pausas* conhecem-se pelo modo, com que se formão nas linhas, espaços, e meios espaços, que occupão: são Figuras mudas, e sinaes de silencio, que devem durar segundo o valor da Figura expressa de quem for a *Pausa*, como fica demonstrado.

Depois de muitas invenções, de que os Antigos se valêrão, e diferentes fórmãs de Figuras, que usárão, fórrão inventadas, e compostas estas Figuras da Musica, que hoje se praticão, por *João de Muris* Francez, Doutor da Sorbona na Universidade de París pelos annos de 1352., segundo *André Larence*, e *D. Pedro Cerone lib. 2. cap. 66.*

Agora pertendo mostrar que a Figura *Maxima* não tem Pausa propria, e que as duas Pausas de *Longa*, ainda que immediatas, não são Pausa de *Maxima*, mas sim duas Pausas de *Longa*, e por isso valem 8. Compassos, e não por ser Pausa de *Maxima* propriamente, que o serem duas as faz não poder ser huma, quando a Pausa de *Maxima* deveria ser huma, que valesse pelas duas.

As cousas humas vezes tomão-se pelo que são, e talvez outras pelo que parecem, e neste caso tanto parecem o que são as Pausas de *Longa*, estando juntas, como são o que parecem, estando divididas, pois sempre parecem, e são Pausas de *Longa*; e nem o serem as Pausas immediatas, ou divididas em diferentes linhas, e espaços as faz ser Pausa de *Maxima*, nem deixar de ser duas de *Longa*; porque na Musica todas as Pausas requerem hum corpo só: logo a Pausa de *Maxima* não póde ter dous corpos, quando todas as outras Pausas tem hum.

A Pausa de *Longa*, por ser a maior no valor, e com ella se numerar qualquer numero de Compassos, que se quizerem, se póde pôr per si só, ou junta a outra sua semelhante, e de qualquer modo nunca deixará de ser Pausa de *Longa*.

Assim como as Figuras menores, que tem cauda, o serem voltadas para cima, ou para baxo he accidente, que não muda de substancia, pois o valor sempre he o mesmo, sendo só attendido este reparo para o concerto da Cópia, e commodidade da letra, assim tambem não ha preceito, que nos obrigue a que se ponhão as Pausas nestas, ou naquellas linhas, ou espaços, isto he, immediatas, ou em distinctas partes, porque neste particular das Pausas só attendem os Copistas ao concerto da escrita, e não a fazer Pausa de *Maxima*, porque naturalmente não a tem propria.

Pergunto: A duas Pausas da Figura *Breve* postas immediatas huma ao pé da outra, ainda que ambas fazem o valor de quatro Compassos, chamar-lhes-hemos Pausa de

Lon-

Longa? Entendo que não, pois são duas Pausas de *Breve*, que ainda que immediatas, não se carece affinar com ellas quatro Compassos, quando a de *Longa* tem huma fórma, que só per si os vale: logo a *Maxima* não tem Pausa, porque carece de Pausa de huma só fórma, sendo as duas, ainda que immediatas, Pausas de *Longa*, e não de *Maxima*, assim como as duas de *Breve* são de *Breve*, e não de *Longa*.

Mais. Se o Copista assim como affina duas Pausas de *Longa* immediatas affinasse trez, quantos Compassos contaria, ou esperaria o Cantor? He sem dúvida que 12. E de quem he esta Pausa com trez corpos immediatos? Eu não sei que haja outra Figura nova de quem possa ser, e he certo que são trez Paulas de *Longa*, o que não será erro da escrita, mas só alguma estranheza, e menos compositura da Cópia prática, pois não ha regra alguma, que nos coarte a quantidade das Pausas, mas só a sua entidade, ou fórma; e a prática, que se encaminhou ao bom concerto do traslado, não he lei, que faça entender que as Pausas de *Longa*, por estarem juntas, ou apartadas, possão denotar a Pausa de *Maxima*, que ella não tem, pois para ser propriamente sua requeria ter hum corpo só, como tem as demais Pausas.

Duas *Minimas* ligadas he o valor de huma *Semibreve*; mas nem por isso lhe chamamos *Semibreve*, nem deixão as duas *Minimas* de serem na fórma *Minimas*, ainda que ligadas, porque a prizão da Ligadura não lhe tira a fórma, ata-lhe só o valor: logo se para as Pausas não póde haver Ligaduras, nem o estarem immediatas lhes muda a fórma, porque em qualquer parte divididas, ou juntas sempre tem o mesmo valor, segue-se que sempre são as mesmas Pausas de *Longa* em qualquer parte que estejão ou juntas, ou divididas.

Na mesma Figura *Maxima* encontro a melhor, e mais evidente prova de que não quizerão dar a esta Figura Pausa propria os Antigos. A Figura da *Maxima* he hum corpo, que em si comprehende dous corpos da Figura *Longa*, po-

porém em hum corpo só. Disto mesmo me persuado que positivamente não quizerão dar á *Maxima* huma propria forma da sua Pausa ; pois não lhe podendo dar huma risc-a , que comprehendesse todas as cinco linhas , e quatro espaços naturaes da cantoria , por se encontrar com outros sinaes da Musica semelhantes , a meu entender lhe podião dar as duas Pausas de *Longa* — não immediatas, mas em hum corpo só, como assim, **H** á imitação da mesma Figura *Maxima*, que em si com —prehende dous corpos da Figura *Longa*, ficando assim em hum só corpo, como as demais Pausas, a sua Pausa.

Porém he certo que lhe não quizerão dar os Antigos Pausa propriamente sua, porque só com a de *Longa* se pôde numerar qualquer numero de Compassos, por mais dilatado que seja, sem que as duas Pausas immediatas de *Longa* devão ser, como tenho mostrado, a Pausa de *Maxima*, porque não a tem propria, conformando-me com *Brocarte* na sua *Medula de la Musica Theorica, e Pratica Disc. 2. del Canto de Organo cap. 4. fol. 217.*, em que diz estas formaes palayras, que fielmente traslado : *El numero de las Pautas es siete* (porque falla só de 8. Figuras) *conviene a saber: Pauza de longo, su forma es una linea que comprehende dos espacios, y trez lineas de las cinco de la cantoria: nó ay Pauza de Maxima, porque la señala duplicadamente la Pauza de longo, la segunda, &c.*

Quando alguns Authores para mais facil intelligencia chamão ás duas Pausas de *Longa* Pausa de *Maxima*, se ha de tomar, e entender pela quantidade do valor tacito, e não por ser Pausa propria da Figura inicial; e quem de-sejar saber com mais individuação a causa, e as razões fundamentaes, por que a Figura *Maxima* não tem Pausa, lea com attenção o *Lucidario do R. Pedro Aaron de Florença lib. 3. no cap. 13.*, que principia : *Ben che alla openione prima sia stato detto, &c.* e tambem lea no *lib. 2. cap. 9.* da obra intitulada : *Fior Angelico*, onde será inteiramente satisfeito.

Em

Em fim esta opinião, e Authores figo theoreticamente, porque na prática não espera mais, nem menos Compaffos, quem toma as duas Pausas de *Longa* como duas de *Longa*, ou como se fora huma de *Maxima*.

R E G R A V.

Dos Tempos, e Compaffos.

O *Compaffo* na Musica he hum medido *Tempo* de subir, e defcer a mão, segundo fua partes, com indefectivel igualdade, e com esta medida certa de *Tempo* se regulão os valores de todas as Figuras expreffas, ou tacitas proprias da voz, ou do silencio.

O *Tempo* na Musica he huma medida de movimento, e quietação, segundo *Aristoteles*, que influe no *Compaffo* e movimento tardo, e ligeiro das Figuras, affim tacitas, como expreffas, pois sem o *Tempo* todas as Figuras seriam iguaes no valor, e movimento, como alguns entendem a do Canto uniforme, ou Cantochão.

Diverfos são os *Tempos*, de que hoje ainda ufamos, os quaes se affinão no principio da Composição, para dar o valor competente a cada huma das Figuras, porque estas humas vezes valem mais, outras vezes menos, segundo os differentes finaes, que ha de *Tempos*; porém todos elles reduzimos fõmente a trez fórmãs de *Compaffos*, que vem a fer, *Compaffo* de *Tempo Quaternario*, *Compaffo* de *Tempo Ternario*, *Compaffo* de *Tempo Binario*.

O *Compaffo* de *Tempo Quaternario* he composto de quatro partes iguaes, duas no *Chão*, e duas no *Ar*. Deste *Tempo* dimanão, e procedem respectivamente ao valor das Figuras, que nelle se entende, todos os mais *Tempos derivados*, como iremos vendo: a fua Figura se affina, e he adiante da Clave hum C.

A este *Compaffo* pertence outro *Tempo derivado numerario*, por se fazer de quatro partes, a que chamamos *Duo-*
de-

dena, ou *Duodupla*: affina-se com os números 12. por 8. adiante do *Tempo Quaternario*, como se mostra no Exemplo seguinte.

Exemplo do Compasso Quaternario.



São estes numeros de *Sesquialtera* neste Compasso, por se cantarem as suas Figuras de trez em trez dentro em cada parte do Compasso, porque se observe geralmente em todos os *Tempos numerarios* de *Sesquialtera*, que quantas vezes se comprehender o numero 3. na letra da parte superior dos numeros, de tantas partes será feito o Compasso, como v. g.: 4. vezes 3. são 12., que he o numero da parte superior; e as vezes 3., que são 4., denotão as quatro partes, de que ha de ser feito o Compasso.

Os numeros 12. por 8. comparados com a qualidade, e quantidade das Figuras do *Tempo Quaternario*, querem dizer, e significação por este modo: que das Figuras, que vão 8. ao Compasso, que são as *Colcheas*, irão neste 12.; e a respeito destas doze *Colcheas*, que são as indicativas deste *Tempo*, se governão, e entendem humas a respeito do valor das outras, todas as mais Figuras, como v. g.: em quanto ás suas maiores huma *Semibreve* com o *Pontinho* de augmentação vale hum Compasso, huma *Minima* com *Pontinho* meio Compasso, e huma *Seminima* com *Pontinho* huma parte do Compasso, por valer tanto como trez *Colcheas*, que tantas cabem a cada parte, repartidas as 12. pelas quatro partes do Compasso: assim mesmo com as Figuras menores a respeito das *Colcheas*, porque irão ao Compasso 24. *Semicolcheas*, 48. *Fusas*, e 96. *Semifusas*.

Observe-se neste, e em todos os mais *Tempos numerarios*, ou *derivados*, que todos se deduzem do *Tempo Quaternario*.

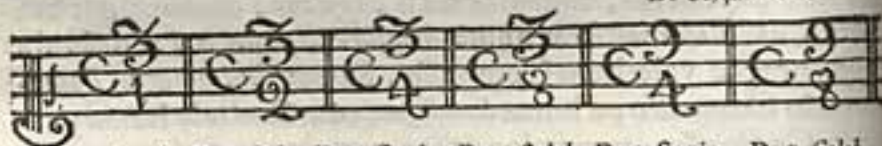
ternario a respeito do valor das Figuras do dito *Tempo*; de forte, que o numero da parte inferior mostra pela qualidade das Figuras, que hão no *Tempo Quaternario*, a quantidade, que affina o numero da parte superior, como neste *Tempo Duodupla* se entende, pois das que hão 8., que são as *Colcheas*, irão neste 12.

Advirto, que nunca se lhe chame *Compasso Duodupla*, mas sim *Tempo Duodupla*, e o mesmo se entenderá com os mais *Tempos derivados numerarios*, que pertencem aos outros *Compassos*, por serem *Tempos distinctos*, ainda que militem de baxo das trez fórmãs de qualquer dos *Compassos*, porque o accidente da fórmula do *Compasso* não destrõe a distincta substancia de ser outro *Tempo*. Todos os *Tempos derivativos* nascem, e dimanão de hum primigenio, ou principal, o qual he o *Tempo Quaternario*.

O *Compasso de Tempo Ternario* he composto de trez partes iguaes, duas no *Chão*, e huma no *Ar*: todos os seguintes são numeros, e *Tempos do Compasso Ternario*, e os dous ultimos *derivados* são *Tempos de Sefquialtera*, por se cantarem as suas Figuras de trez em trez dentro em cada parte do *Compasso*, porque 3. vezes 3. são 9., e as partes, de que se compõe o *Compasso*, são trez.

Exemplo do Compasso Ternario.

De Sefquialtera.



De 3. Semib. De 3. Min. De 3. Semin. De 3. Colch. De 9. Semin. De 9. Colch.

O numero da parte superior em qualquer destes *Tempos* mostra a quantidade das Figuras que vão, da qualidade que o numero da parte inferior mostra, que hão no *Tempo Quaternario*; razão, por que sempre o *Tempo Quaternario* se affina antes dos numeros, que denotão outro *Tempo*.

Ex.

Explicarei hum destes *Tempos Ternarios*, e por elle se entenderão todos os mais, v. gr.: 3. por 4. querem dizer estes numeros, que das Figuras, que no *Tempo Quaternario* hião 4., que são as *Seminimas*, irão agora neste *Tempo* 3. Hum *Minima* com o *Pontinho* de augmentação valerá hum *Compasso* por comprehender trez *Seminimas*; e porque cada *Seminima* tem o valor de duas *Colcheas*, irão 6. *Colcheas* ao *Compasso*: *Semicolcheas* 12., *Fusas* 24., e *Semifusas* 48.: assim em qualquer dos mais numeros, segundo as Figuras indicativas do *Tempo*, se fará, e entenderá o valor de todas as mais Figuras.

O *Compasso* de *Tempo Binario* he composto de duas partes iguaes, huma no *Chão*, outra no *Ar*. He a sua figura hum C. cortado com huma risca pelo meio adiante da *Clave*, no qual vão praticamente em cada *Compasso* a mesma quantidade de Figuras, que vão no *Tempo Quaternario*, só com a differença de regular o *Tempo Binario* o valor das Figuras em duas partes, o que o *Quaternario* faz em quatro, e só neste *Tempo* não se affina o C. *Quaternario* antes, como succede em todos os mais; e a razão he, por ser o C. *Binario* cortado & o mesmo C. *Quaternario*, e só se differença na pratica este daquelle *Tempo* na maior, ou menor ligeireza do *Compasso*. Os *Professores* antigos usarão deste *Tempo* muito differentemente.

A este *Compasso Binario* pertencem outros *Tempos numerarios derivados*, que sendo distintos *Tempos*, estão affectos a este *Compasso* por se fazerem de duas partes.

Exemplo do Compasso Binario.



Os numeros 2. por 4. querem dizer, que das Figuras, que hião 4. (que he o numero da parte inferior) no *Tempo Quaternario*, que são as *Seminimas*, irão agora 2., que he o numero da parte superior.

Os *Tempos Sestupla* são de *Sesquialtera* neste Compasso, por se cantarem as suas Figuras de trez em trez dentro em cada parte do Compasso, porque duas vezes 3. são 6., e as partes do Compasso são duas.

Explicarei hum destes *Tempos Sestupla*, pois he quanto equivale á intelligencia do outro, v. gr.: 6. por 4. querem dizer estes numeros, que das Figuras, que hião 4., que he o numero da parte inferior no *Tempo Quaternario*, que são as *Seminimas*, irão agora 6., que he o numero da parte superior; e á proporção destas Figuras indicativas se entenderão as mais em qualquer destes dous *Tempos de Sestupla* pela já feita, e clara explicação dos *Tempos numerarios*, sendo o verdadeiro, e proprio motivo para a intelligencia o affinar-se sempre antes de todos os mais *Tempos derivados* o *Tempo Quaternario*, porque todos com elle se entendem, ainda que se deduzem por algarismo.

Em quanto aos *Tempos*, ou *Compasso de Sesquialtera*, fica demonstrado que he aquelle, cujo numero da parte superior he ou 6., ou 9., ou 12.: e advirto que só he propriamente *Sesquialtera* aquella *Proporção*, que dispõe, e manda com o final de seus numeros, que em huma voz se cantem trez Figuras contra duas de outras suas semelhantes;

tes ; o que deve ser , cantando huma voz no *Tempo Quaternario*, e outra em qualquer *Tempo de Sefquialtera*, porque deste modo no *Tempo Quaternario* entrão 4. *Seminimas* ao *Compasso*, e na *Sefquialtera* de *Seminimas* entrarão 6.: no *Tempo Quaternario* entrão 8. *Colcheas* ao *Compasso*, e na *Sefquialtera* de *Colcheas* entrarão 6., ou 12., de forte que sempre entra huma 3.^a parte mais de Figuras nos Tempos de *Sefquialtera* a respeito do *Tempo Quaternario*; mas quando em todas as vozes estiver afinado qualquer dos Tempos, que são de *Sefquialtera*, como hoje ordinariamente se pratica, entenda-se, ou supponha-se que em outra voz ha o *Tempo Quaternario*, ainda que não seja assim, pois sem esta condição não póde ser rigorosamente *Sefquialtera*, ainda que praticamente se tem por tal; porque para ser *Sefquialtera*, ha de haver em outra voz outro *Tempo* afinado, onde entre huma 3.^a parte menos de Figuras, e que valhão huma 3.^a parte mais, para igualar ás da *Proporção Sefquialtera* pela verdadeira significação desta palavra, que denota (como logo direi) *outro tanto*, e mais metade, quando não he propriamente *Proporção Tripla*, como sabe muito bem todo aquelle, que he especulativo de profissão, porque a *Tripla* mede trez Figuras contra huma, e a *Sefquialtera* mede trez Figuras contra duas.

Tenho mostrado as trez verdadeiras fórmãs de *Compasos*, a que se reduzem as mais especies de *Tempos*; porque sendo todos os *Tempos derivados* diversos em nomes, e especies, estão sujeitos ás mesmas trez fórmãs de *Compasos*.

Em todos os *Tempos numerarios* as Pausas da *Semibreve*, *Breve*, e *Longa* numérão os *Compasos*, como no *Tempo Quaternario*, excepto no *Tempo Ternario* de 3. por 1., ou de trez *Semibreves*, no qual vale cada huma das Pausas de *Semibreve* huma parte do *Compasso*, a de *Breve* hum *Compasso*, a de *Longa* dous *Compasos*, e duas Pausas

fas de *Longa* quatro Compassos, &c.; porém a todas as mais Pausas menores, que são correspondentes ás das Figuras indicativas deste Tempo, as quaes são as subseqüentes á Pausa de *Semibreve*, se faz a conta do seu valor pelo valor das Figuras, de quem são as Pausas.

Nos outros *Tempos Ternarios*, e geralmente em todos os mais *Tempos numerarios derivados*, a Pausa de *Semibreve* (não vale) numéra hum Compasso, a de *Breve* dous, a de *Longa* quatro, e duas de *Longa* oito Compassos, assim como numérão no *Tempo Quaternario*. Tambem toda a Pausa menor, que a correspondente á Pausa das Figuras indicativas de qualquer Tempo, terá o mesmo valor, que tiver a sua Figura, a quem corresponder, excepto a Pausa de *Minima*, que nos *Tempos Duodupla* de 12. *Colcheas*, e *Séptupla* de 6. *Seminimas* affina meio Compasso, sem que esta Pausa naquelles Tempos tenha o seu valor proporcionado á sua Figura; assim como as outras Pausas maiores nos outros Tempos tambem sem proporção excedem muito no valor ás Figuras, que não tem valor naquelles Tempos, o que parece he grande impropriedade, segundo a razão Theorica; porém praticamente assim evitamos grandes confusões na escripta, o que seria impraticavel na Copia, se houvessemos de proporcionar em todos os Tempos o valor de todas as Pausas pela Theorica das suas Figuras.

Ultimamente advirto, que de todos os termos, ou rubricas, que se encontrão na Musica pertencentes ao andamento dos Tempos, ou Compassos, como v. g. *Adagio*, *Grave*, *Presto*, *Alegro*, *Andante*, *Andantino*, e outros termos, ou vocabulos do idioma Italico, de que presentemente na Musica usamos como proprios, será tambem na pratica só natural a sua intelligencia; porque para explanar theoricamente todos os termos, que se referem á factura do Compasso, seria materia summamente extensa, se bem a julgo muito precisa, e necessaria pela grande irregularidade, com que a vejo tratar; mas como este Magisterio he

só proprio dos Doutos, a quem a minha insufficiencia não póde instruir, estes, quando delegarem os seus poderes, terão advertido com reflectivos acertos neste ministerio os seus discipulos, ou delegados, para que a falta de certeza, e igualdade do Compasso não ponha em desconcerto a composição, e encontrados embates a harmonia.

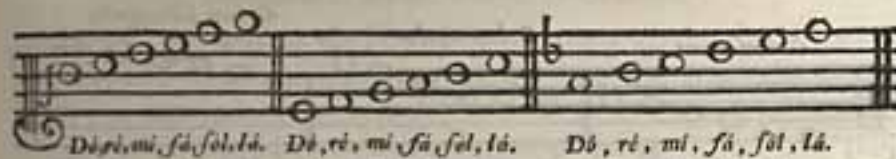
R E G R A VI.

Das trez Deducções, Ordens, e Propriedades, que ha na Musica.

DOs trez Signos, que dão os nomes ás trez Claves, os quaes são *Gsolreut*, *Csolfant*, e *Ifant* nascem, e tem principio trez Deducções naturaes, e suas compostas: a razão he, por ser *Gsolreut* o primeiro Signo, que em si naturalmente tem a syllaba *ut*, origem das seis vozes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá* da primeira Deducção.

A *Csolfant*, segundo Signo, que tambem tem *ut*, da qual voz nascem outras seis vozes pela mesma ordem *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá*, se dá a origem da segunda Deducção.

A *Ifant*, terceiro, e ultimo Signo, que tem *ut*, donde nascem tambem seis vozes, como as outras, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá*, se dá a origem da terceira Deducção, e mudado o *ut* em *dó* se diz:



Dó, ré, mi, fa, sól, lá. Dó, ré, mi, fa, sól, lá. Dó, ré, mi, fa, sól, lá.

Primeira Deducção. Segunda Deducção. Terceira Deducção.

Deducção, segundo *Franquino Gaforo lib. 1. cap. 4.*, he hum seguimento natural de vozes, (e tambem quando accidental) subindo pela sobredita ordem, *dó*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá*; e descendo, *lá*, *sól*, *fa*, *mi*, *ré*, *dó*.

Cha-

Chama-se *Dedução*, porque eleva as vozes do tom, e ordem *grave* á ordem *aguda*, da ordem *aguda* á ordem *sobreaguda*, e se mais preciso he á ordem *agudíssima*; e também tudo isto ao contrario, conduzindo as vozes *agudíssimas* á ordem *sobreaguda*, da ordem *sobreaguda* á ordem *aguda*, da ordem *aguda* á ordem *grave*, e se mais preciso he á ordem *subgrave*; pelo que parece, segundo esta conta, serem as ordens cinco por este modo, *subgrave*, *grave*, *aguda*, *sobreaguda*, e *agudíssima*, o que na verdade póde ser a respeito de hum instrumento artificial, quando se queira dividir a sua maior extensão; mas a respeito da voz humana não he assim, porque esta naturalmente se limita em trez ordens, as quaes são *grave*, *aguda*, e *sobreaguda*, por se conformarem ló estas com qualquer qualidade de voz natural no termo preciso da sua natural elevação: digo, e repito *natural*, porque se a entoação he violenta, já não he natural.

Distinguem-se estas ordens, segundo *Nicoldo Ubolico Baroducense lib. 2. da sua Enquid. de Music. cap. 4.*, porque a ordem *grave* tem o seu Tom pezado, e profundo; a ordem *aguda*, porque tem o seu Tom mais alto, e delicado; e a ordem *sobreaguda*, porque fere a voz o Ar com mais vehemencia, e tem o seu Tom mais levantado, e subtil, e estas são as trez differenças, com que a voz ou mais se eleva, ou deprime.



A palavra *Dedução* quer também dizer, segundo *Francisco Montano Trat. de Cantochoão f. 11.*, origem, da qual dimana, e procede alguma cousa; pelo que se deve entender principio, donde nascem as seis vozes a cada *Dedução*, e por

por isso á syllaba *ut*, ou *dó* chamamos principio de Deducção, e não Deducção, e ás cinco vozes procedidas desta primeira voz denominamos vozes de Deducção, de sorte que todas as *seis vozes* são as que constituem perfeita, e inteira Deducção.

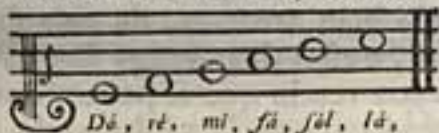
Seguem as trez Deducções trez *Propriedades*, as quaes são Propriedade de *B \natural quadro*, Propriedade de *Natura*, e Propriedade de *Bbmol*; sendo inteiramente a cada Deducção as suas vozes, vozes de Propriedade.

A Propriedade de *B \natural quadro* serve para vozes da primeira Deducção, isto he, para as vozes, que procedem do *ut* de *G sol reut*; e mudado o *ut* em *dó*, se diz:



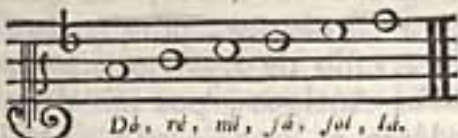
Propriedade de *B \natural quadro*. Vozes da 1.^a Deducção.

A Propriedade de *Natura* serve para vozes da segunda Deducção, isto he, para as vozes, que nascem do *ut* de *C sol faut*; e mudado o *ut* em *dó*, se diz:



Propriedade de *Natura*. Vozes da 2.^a Deducção.

A Propriedade de *Bbmol* serve para vozes da terceira Deducção, isto he, para as vozes, que dimanão do *ut* de *F sol faut*; e mudado o *ut* em *dó*, se diz:



Propriedade de *Bbmol*. Vozes da 3.^a Deducção.

Esta he a regra: *C. natura dat*, *F. bmolle*, *G. quoque \natural quadrum*,
E Pro-

Propriedade, segundo *Aristoteles*, he huma qualidade, que declara a essencia da cousa; e como na Musica são trez as *Propriedades* para a distincção do Canto, tem cada huma de per si diversa, e distincta natureza; razão, por que se denotão com diferentes caracteres, para se dar a entender a natureza de cada huma.

A *Propriedade* de *B \sharp quadro* he de condição *forte*, e deve-se demonstrar com este final \sharp , que por ser de figura quadrada, denota em si o forte, e alpero da mesma *Propriedade*.

A *Propriedade* de *Natura* he natural, e medianeira, pelo que não se lhe figura final nem *forte*, nem *brando*, porque naturalmente procede, e se une á 1.^a, e á 3.^a *Propriedade*.

A *Propriedade* de *Bbmol* he de condição *branda*, e deve-se affinar com hum B redondo desta sorte b, que por ser a sua natureza suave, se figura deste modo, no que pelo redondo persuade a brandura da mesma *Propriedade*.

Procedem as *Propriedades* da desigualdade das vozes, que em si contém o Signo *Bbfa \sharp mi*; porque estas duas vozes, ainda que estão dentro na mesma casa, ou Signo, não se podem assentar ambas em hum mesmo assento, pois o *fá* deste Signo está hum *Semitono*, ou *meio Ponto* mais baxo do seu proprio *mi*, e estas duas vozes só entre dous Signos immediatos estamos vendo que se podem cantar distinctas, subindo, e descendo, como se vê do *mi* de *Elami* ao *fá* de *Efait*, e tambem ao contrario do mesmo *fá* de *Efait* para o *mi* de *Elami*, sendo este procedimento *natural*, e do genero *Diatonico*; e como o procedimento entre si das vozes de *Bbfa \sharp mi* não he *Semitono cantavel* do genero *Diatonico*, mas sim do genero *Chromatico*, porque do *fá* ao *mi* deste Signo ha hum intervallo de *Semitono incantavel*, como lhe chamarão os nossos Antigos, por isso desta desigualdade de vozes procedêrão as *Propriedades*. O Signo *Bbfa \sharp mi* escreve-se com b, e \sharp para especial distinctivo das duas vozes *fá*, e *mi* deste Signo.

Tam-

Tambem he este Signo *Bbfa^{mi}* causa de outro effeito; e vem a fer, que sendo trez as Propriedades, com ellas se affinao só duas Cantorias: e a razão he, porque o Signo *Bbfa^{mi}* entrando, ou sendo comprehendido na primeira, e terceira Deducção, e Propriedade, fica excluido da segunda Deducção, e Propriedade, sendo esta a de *Natura*; e como não se comprehende nesta Propriedade, nem tem cabimento naquella Deducção, esta he a causa, por que a Propriedade de *Natura* acompanha sempre a de *B^bquadro*, e em outras occasiões a de *Bbmol*, unindo-se sempre a huma, ou outra Propriedade, fazendo com que a de *Natura* esteja como medianeira, apartando a Propriedade de *B^bquadro* da Propriedade de *Bbmol*, por serem oppositas, e em tudo contrarias, pois nunca se unem, e só a de *Natura* he que tem o privilegio de se poder unir a qualquer das outras Propriedades, razão, por que são duas as Cantorias, como se vê na Regra seguinte.

R E G R A VII.

Das Cantorias Naturaes.

AS Cantorias são duas: huma, a que chamamos *Cantoria* de *B^bquadro*, e *Natura*; e outra, a que dizemos *Cantoria* de *Natura*, e *Bbmol*.

Cantoria quer dizer união de duas Deducções, quando os pontos da Solfa excedem os limites de huma, e provêm os nomes ás Cantorias das Propriedades, e Deducções, de que são formadas.

A Cantoria de *B^bquadro*, e *Natura* se conhece, quando entre a Clave, e o Tempo não se affina *Bbmol*, ou *Sustenido*, (dos quaes logo tratarei) pois quando não tem algum destes *accidentes*, he denominada *Cantoria Natural*, ou de *B^bquadro*, e *Natura*.

A Cantoria de *Bbmol*, e *Natura* se conhece, quando logo junto á Clave estiver affinado *Bbmol* em *Bbfa^{mi}*, ou

tambem quando se encontrar repentinamente pelo progresso da Cantoria no dito Signo, e talvez perdendo os privilegios da companhia de *Natura*, se ficará mostrando, como na verdade he, *accidente*.

Mostrão-se as vozes, que são distribuidas aos Signos em qualquer destas duas primeiras Cantorias, segundo as Deducções, e Propriedades.

Gsolreut.

Por *B \flat quadro*, e *Natura* | Por *Bbmol*, e *Natura* tem *ré*
tem *sól* para descer, e | para subir, e *sól* para des-
dó para subir. | cer.

Alamiré.

Tem *lá* para descer, e *ré* pa- | Tem *mí* para subir, e *lá* pa-
ra subir. | ra descer.

Bbfa \flat mí.

Tem *mí* para descer, e subir. | Tem *fá* para subir, e descer.

Csolfaut.

Tem *fá* para descer, e *dó* pa- | Tem *dó* para subir, e *sól* pa-
ra subir. | ra descer.

Dlasolré.

Tem *sól* para descer, e *ré* pa- | Tem *ré* para subir, e *lá* pa-
ra subir. | ra descer.

Elamí.

Tem *lá* para descer, e *mí* pa- | Tem *mí* para subir, e des-
ra subir. | cer.

Ffaut.

Tem *fá* para descer, e su- | Tem *dó* para subir, e *fá* pa-
bir. | ra descer.

RE-

R E G R A VIII.

Das Mutanças pelo modo Aretino.

HA na Musica trez movimentos de voz, hum de *subir*; outro de *descer*, e outro *unisonal*. O de *subir* he, quando a Solfa sóbe; o de *descer* he, quando a Solfa desce; e o *unisonal* he, quando dous, trez, ou mais pontos, ou notas se repetem no mesmo tom em hum proprio Signo; e como a extensão de cada huma das Deducções, e o limite de cada huma das Propriedades he tão restricto, que não excede o seu progresso a mais de seis vozes, para se poderem multiplicar estas, e para se poder passar de huma a outra Propriedade, e Deducção, (que he quando a Solfa sóbe acima de *lá*, ou desce abaxo de *dó*) nos valem de humas mudanças, e trocas de vozes, a que chamamos *Mutanças*, para com ellas podermos unir, e ajuntar as Deducções, e Propriedades, e formar as Cantorias.

Em qualquer Cantoria são duas as *Mutanças*, *ré* a de *subir*, e *lá* a de *descer*: cada huma destas *Mutanças* tem dous lugares determinados: a de *subir*, que he *ré*, se faz no lugar de *lá*, ou no lugar de *fól*; e a de *descer*, que he *lá*, se faz no lugar de *mí*, ou no lugar de *ré*; de sorte, que se a primeira de *subir* se fizer no lugar de *lá*, será a segunda no lugar de *fól*; ou se a primeira for no lugar de *fól*, será a segunda no lugar de *lá*. O mesmo se observe nas de *descer*, porque fazendo-se a primeira no lugar de *mí*, será a segunda no lugar de *ré*; ou se a primeira for no lugar de *ré*, far-se-ha a segunda no lugar de *mí*.

Para se entender quando a *Mutança* de *subir* *ré* ha de ser feita no lugar de *fól*, ou *lá*, advirta-se, que quando a Propriedade de *B♯quadro* passar para a de *Natura* no lugar de *fól*, callando esta syllaba, diremos *ré* no seu proprio tom, e lugar; e quando a Solfa da Propriedade de *Natura* subir para a de *B♯quadro*, será a *Mutança* no lu-

lugar de *lá*, deixando esta voz, e no seu tom, dizendo *ré*. Para se entender *descendo*, quando a *Mutança lá* ha de ser no lugar de *mi*, ou *ré*, oblierve-se, que quando as vozes da Propriedade de *B \flat quadro* carecem das vozes da Propriedade de *Natura* para formar sua Cantoria, e para aquella passar a esta Propriedade, ha de ser a *Mutança* no lugar de *ré*, callando esta syllaba, e entoando *lá* no seu proprio tom, e lugar; e quando a Propriedade de *Natura* seguir a de *B \flat quadro*, será a *Mutança* no lugar de *mi*, deixando esta voz, e no seu tom cantando *lá*, pois a estas mudanças de syllabas, e não de tom he que chamamos *Mutanças*.

Na Cantoria de *Natura*, e *Bbmol* saiba-se, que quando a Propriedade de *Natura* busca, subindo a de *Bbmol*, he a *Mutança ré* no lugar de *sól*; e quando a Propriedade de *Bbmol* busca a de *Natura*, he a *Mutança* no lugar de *lá*, deixando esta syllaba, e tomando *ré*. Para descer, buscando a Propriedade de *Bbmol* a de *Natura*, he a *Mutança lá* no lugar de *mi*; e quando a Propriedade de *Natura* busca a de *Bbmol*, será a *Mutança* no lugar de *ré*, callando esta voz, e cantando *lá* no seu proprio tom, e lugar.

Advertindo, que se a Solfa subir, ou descer a mais das sobreditas Dedueções, serão feitas pela parte superior, ou inferior nas suas 8.^{as}, isto he nos mesmos Signos, *Mutanças correspondentes*; e além destas *Mutanças expressas*, quando a Solfa vai *gradatim*, se fazem tambem *Mutanças tacitas*, onde os intervallos são de *salto*, e se considerão *virtuaes* nos seus proprios lugares, a qual intelligencia he facil de entender na prática.

Quando em qualquer Cantoria em hum mesmo Signo se faz *Mutança* para subir, e descer, chama-se a este Signo *Casa da Mutança geral*, como na Cantoria de *B \flat quadro*, e *Natura* o Signo *Alamiré*, e na Cantoria de *Natura*, e *Bbmol* o Signo *Diasolré*, porque estes dous Signos cada hum em sua Cantoria são *Casa da Mutança geral* por servir cada hum só para a *Mutança* de subir *ré*, e para a de descer *lá*.

Mu-

Mutança, como já fica demonstrado, he converter hum nome em outro para multiplicação das vozes; e, segundo *Montano Trat. de Canto chão fol. 15.*, he a *Mutança* mudar huma voz com a de outra Propriedade em quanto á syllaba.

A falta de vozes causa a *Mutança* todas as vezes que a Cantoria sóbe mais acima da ultima syllaba, que he *lá* de huma Deducção, e Propriedade, ou desce abaxo de *dó*, ou *ut*, principio, e origem de outra Propriedade, e Deducção, convertendo aquellas syllabas, que são lugares dedicados para as *Mutanças*, nas proprias *Mutanças*, como v. g. o *lá*, ou *sól* em *ré* subindo, e o *mí*, ou *ré* em *lá* descendo, sem alterar o tom; pois no mesmo de *sól*, ou *lá*, que se deixa, se ha de entoar a syllaba *ré* da *Mutança*, não alterando do tom a sua quantidade, ainda que mude de nome em quanto á syllaba, como na prática se observará, e entenderá melhor.

Nos Exemplos seguintes clara, e distinctamente se mostrão os lugares, que se deixão para as *Mutanças*, que se tomão: isto se observa nas duas primeiras Cantorias de qualquer dos dous modos de subir, e descer da primeira para a segunda Deducção, e Propriedade, e da segunda para a primeira Propriedade, e Deducção.

Exemplos.

Primeira Cantoria de B^b quadro, e Natura, subindo da primeira Deducção para a segunda, e descendo da segunda para a primeira.

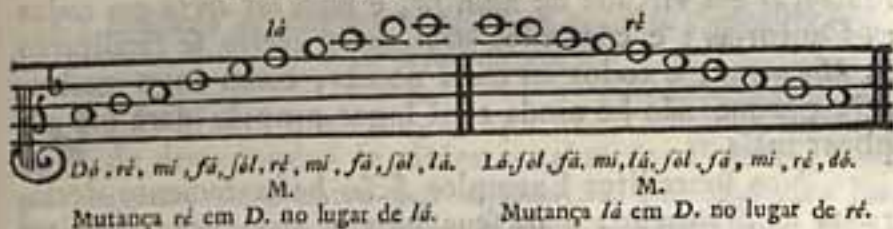
Dó, ré, mí, fá, ré, mí, fá, sol, lá, Lá, sol, fá, lá, sol, fá, mí, ré, dó.

M. M.

Mutança *ré* em D. no lugar de *sól*, Mutança *lá* em E. no lugar de *mí*.

Se-

Segundo modo, subindo da terceira Deducção para a segunda, e descendo da segunda para a terceira.



Nesta Cantoria de *Ebmol*, e *Natura* he o *Signo* de *Diafolré* lugar, e *Casa da Mutança geral*, como se mostra, sendo *ré* para subir, e *lá* para descer.

Mostrão-se tambem juntas subindo, e descendo.



Estes são os modos *Aretinos* mais especulativos, e com que communmente em todo o rigor se demonstrão as *Mutanças*, o que não deixa de ser muito difficultoso, e por isso neste lugar as tratei ordinariamente, para depois mostrar a grande difficultade, que se vence com a nova idéa do meu *Systema*, quando tratar das Cantorias accidentaes, ou Tons *Chromaticos* no segundo Discurso, onde propriamente dou principio ao novo *Methodo*, e então se verá huma idéa

idéa muito mais facil, que naquellas, e nestas Cantorias conduza forçosamente para o conhecimento das mesmas *Mutaças* em virtude de hum *fá*, e hum *mi* certo em todas as Cantorias; e com estes *dous nomes certos* se facilitarão as *Mutaças*, e todos os mais nomes, como logo mostrarei, porque não he ainda aqui lugar proprio para me explicar mais.

Nos sobreditos Exemplos ficão bastantemente declaradas as *Mutaças*, e os seus lugares nas duas primeiras Cantorias naturaes; porque ainda que o *Bbmol* he do genero *Chromatico mole*, com tudo junto á Propriedade de *Natura* logra os privilegios de *natural*, em quanto na sua casa propria de *Bbsa^{mi}*, que assim está recebido na pratica, por ser costume muito antigo, quando se carece do *Bbmol* na Cantoria de *Natura*, afinar-se logo entre a Clave, e o Tempo.

Depois destas duas primeiras Cantorias naturaes se denominão todas as accidentaes, segundo a quantidade de *Bbmois*, ou *Sustenidos*, que se afinão ou logo depois da Clave, como Cantoria de 2., 3., 4., 5., 6., e até 7. *Sustenidos*, ou *Bbmois*, ou segundo aquelles, que pela sua devida ordem, e positura se afinarem á Cantoria pelo progresso della; mas com a intelligencia de que todas as Cantorias de *Bbmois* seguem a natureza *branda* da Propriedade de *Bbmol* do genero *Chromatico mole*; e todas as Cantorias de *Sustenidos* leguem a condição *aspera* da Propriedade de *B^bquadro*, por serem os *Sustenidos* do genero *Chromatico duro*.

Mutaças, Cantorias, Deducções, Propriedades, e Ordens são todos estes motivos do mesmo paralelo, e antiguidade das seis vozes da Musica, e da composição dos sete Signos pelo mesmo insigne, e famoso inventor *Guida Arefino*.

R E G R A IX.

Do Pontinho de Augmentação, e do 3., e 6., que alterão, ou Sessquialtera.

Nesta Musica moderna, de que vou tratando, sómente de dous modos se altera o valor das Figuras, hum por *augmentação*, outro por *diminuição*. Por *augmento* he, quando adiante de qualquer Figura se affina hum Pontinho, a que chamamos *Pontinho de augmentação*: este augmenta á Figura mais metade do seu valor, v. gr.: o Pontinho adiante de hum *Semibreve*, que vale hum Compasso, fica valendo por virtude do Pontinho Compasso, e meio; e este meio Compasso he o augmento, que lhe dá o Pontinho: o Pontinho adiante da Figura *Minima* augmenta-lhe mais o valor de hum *Seminima*, adiante de hum *Seminima* augmenta-lhe o valor de hum *Colchea*, &c., e por estes Exemplos se entenderá o Pontinho a respeito das mais Figuras.

De tantas, e tão distinctas applicações, como davão os Antigos a este Pontinho, ou dos muitos Pontinhos, que com hum Pontinho usavão, não se valem hoje os Modernos, porque sómente o applicamos, e usamos d'elle para augmentar o valor das Figuras.

Advirta-se que este *Pontinho de augmentação* deve ser posto com esta intelligencia. Nas Figuras, que estão em linhas, o Pontinho se affina no espaço superior immediato á linha; e nas Figuras, que estão nos espaços, o Pontinho se affina adiante da Figura logo no mesmo espaço, como se mostra, e se observe no Exemplo seguinte.

Exemplo do Pontinho de augmentação.

Esta he a positura propria do Pontinho de augmentação, porque de qualquer outro modo applicado á Figura terá, segundo os Antigos, outra muito distincta intelligencia, e significado; e porque o Pontinho faz o seu effeito geralmente em todos os Tempos, não affino Tempo neste Exemplo, para mais claramente demostrar que he restricto ao valor natural, e privativo das Figuras.

O outro modo de alterar o valor ás Figuras por *diminuição* he todas as vezes que pela parte superior, ou inferior de trez, ou seis Figuras, ou sejam soltas, ou ligadas, se affinar hum 3, ou 6 de conta, a que chamamos na prática 3 *quealtéra*, e 6 *quealtéra*, isto he, trez, ou seis, que alterão o valor ás Figuras por diminuição, v. g.: trez *Seminimas* entendidas 3 *quealtéra* serão cantadas dentro no tempo, e valor da Figura *Minima*; e porque para o valor da *Minima* bastavão somente duas *Seminimas*, por isso havendo-se de dizer trez por virtude do 3 *quealtéra*, se alterará o valor das trez em modo, que sejam dadas no tempo, e espaço, que só erão precisas duas.

O mesmo se entenderá com o 3 *quealtéra* de *Colcheas*, *Semicolcheas*, e mais Figuras, e tambem respectivamente o 6 *quealtéra*, porque duas vezes 3. são 6.; e ainda que sobre as Figuras faltem os numeros, que muitas vezes o descuido não põe, pela repartição do Compasso, logo se advertem, e na prática sem difficuldade, ou confusão muito bem se conhecem.

Exemplos do 3, e 6 quealtérão, ou Sesquialtera.



Tanto o 3 *quealtéra*, como o 6 *quealtéra* em qualquer Tempo, que seja, tem sempre a mesma intelligencia, e por isso á semelhança do Pontinho de augmentação também não affino Tempo neste Exemplo, porque a alteração he restricta, e só da natureza das Figuras, pois os numeros alterantes altérão o valor ás Figuras respectivamente ao seu valor em qualquer Tempo, ou Compasso.

A palavra *Sesquialtera* (como na Regra dos Tempos prometti declarar) significa theoricamente *outro tanto*, e *mais metade*: a sua verdadeira intelligencia he deste modo, v. gr.: huma *Seminima*, *outro tanto*, que he outra *Seminima*, fazem duas; e *mais metade* destas duas, que he outra *Seminima*, fazem trez, de que se compõe o 3 *quealtéra* de *Seminimas*; e o mesmo será de *Colcheas*, *Semicolcheas*, &c.

Do mesmo modo, duas *Semicolcheas*, *outro tanto*, que são outras duas, fazem quatro; e *mais metade* das quatro, que são outras duas *Semicolcheas*, fazem seis, de que se compõe o 6 *quealtéra* de *Semicolcheas*; e o mesmo será de *Seminimas*, *Colcheas*, &c.

R E G R A X.

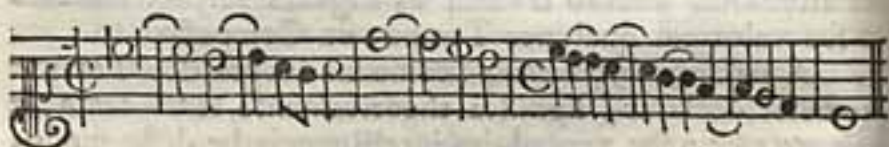
Da Ligadura, ou Synalefa, e da Syncopa, ou Contratempo.

O Utros modos ha, não de alterar o valor ás Figuras, mas sim de prender o valor das mesmas Figuras humas ás outras, a que chamamos *Ligadura*, ou *Synalefa*, *Syncopa*, ou *Contratempo*.

A

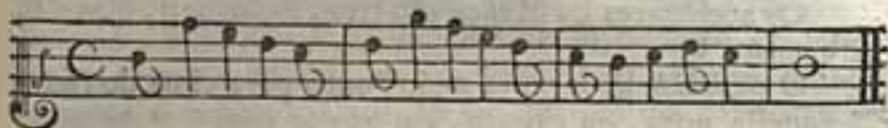
A *Ligadura*, ou *Synalefa* denota de duas Figuras fazer huma, unindo o valor de huma com outra, ou sejião ambas as que se ligão de igual valor, como v. g.: ligar duas *Minimas*, e dellas fazer huma *Semibreve*, ou ligar á Figura *Minima* huma *Seminima*, ficando no valor, como se fora *Minima* com o Pontinho de augmentação, ou de outro qualquer modo, com que se podem ligar humas a outras Figuras, como se vê no seguinte Exemplo. Tambem se observe a que parece *Syncopa*, que he quando o valor de huma só Figura tóma huma, e outra parte do Compasso.

Exemplo da Ligadura, ou Synalefa.



Nesta Musica, de que trato, todas as Figuras costumão fer na prática ligadas com estas *Ligaduras*, ou *Synalefas*; e da *Semibreve* por diante por commodidade da Cópia se praticão *syncopar*, como se vê do 6.º para o 7.º Compasso a *Semibreve* de *Csolfaut*, e no 1.º Compasso a *Minima* de *Elamí*; mas he este hum modo de *Syncopa* só equivalente á *Ligadura*, e não propriamente tal, e se usa d'elle por abbreviar a escrita, e melhor commodo da Cópia.

Contratempo, ou *Syncopa* propriamente *Syncopa* para o modo de cantar tem muita differença, e distincção da *Ligadura*, e consiste em que a *Syncopa* anda occupando, e prendendo as partes intermedias do Compasso, tomando já huma, já outra parte, sem assentar em alguma, como se vê no Exemplo seguinte.

Exemplo da Syncopa, ou Contratempo.

O serem as Figuras *ligadas*, *soltas*, ou *syncopadas* não dá, nem tira augmento, ou diminuição ao seu valor.

Ha outro modo de ligar as Figuras, ou notas, não para lhes prender o valor, mas sómente para os modos de cantar, e para o metter da letra. Para os modos de cantar demonstrei, como em lugar proprio, no segundo Discurso. Para o metter da letra ligão-se as Figuras, que não podem ser ligadas pelas caudas, como são as *Seminimas*, e todas as mais antecedentes, com humas risquinhas pela parte superior, ou inferior das Figuras; e as que se podem ligar pelas caudas, como são as *Colcheas*, e as mais subseqüentes, ligão-se pelas mesmas caudas, sendo as soltas para todas levarem letra, e as ligadas para levarem letra sómente nas primeiras. Isto se entenderá melhor, e será propria a sua intelligencia na prática, por cuja razão não faço Exemplo.

R E G R A XI.

Dos trez accidentes da Musica.

Parece muito proprio, para entrar com mais desembaraço no segundo Discurso, dizer em summa neste lugar os principaes significados dos trez accidentes, *Sustenido*, *Bbmol*, e *B♯quadro*; e tambem notar para a sua verdadeira intelligencia alguns abusos, com que estes erradamente muitas vezes se applicão, isto he, tirando com o *Sustenido* o *Bbmol*, ou com a mesma impropriedade com o *Bbmol* o *Sustenido*, podendo dar-se a sua verdadeira, e propria applicação, e privativa serventia ao *B♯quadro*, de que pro-

procede, além da irregularidade, como mostrarei, notáveis confusões, e indesculpaveis desacertos.

Os accidentes da Musica são trez, *Sustenido* \sharp , *Bbmol* \flat , e *B \sharp quadro* $\sharp\flat$.

O *Sustenido* \sharp . levanta meio Ponto para cima do *Natural* áquella nota, ou Figura, em que se põe.

O *Bbmol* \flat . diminue meio Ponto para baxo do *Natural* á Figura, ou nota, a que se applica.

O *B \sharp quadro* $\sharp\flat$. serve só propriamente para desfazer os effeitos do *Bbmol*, e do *Sustenido*, sendo sempre hum contrario para com os seus effeitos, de sorte, que o *B \sharp quadro* faz diminuir, ou descer o meio Ponto, que o *Sustenido* tiver levantado; assim como tambem fará crescer, e levantar o meio Ponto á Figura, ou nota, que o *Bbmol* tiver diminuido.

Estes são os proprios effeitos dos trez *accidentes*, em quanto á sua natureza, e propriedade, e no segundo Discurso veremos o que denotão a respeito dos nomes, que devem ter, segundo a applicação, modo, e occorrença, com que se afinão, e se afinarem, porque para a verdadeira intelligencia, e conhecimento dos seus distinctos motivos correspondentes ás causas serão advertidos os seus encontrados effeitos.

Ao *Sustenido*, *Bbmol*, e *B \sharp quadro* dá-se o nome de *accidentes*, porque procedem, e occorrem na Musica, ou Cantorias repentinamente, e alterão as Figuras, ou notas do seu tom natural.

A irregularidade, que ha em tirar com o *Sustenido* o *Bbmol*, ou com o *Bbmol* querer destruir o effeito do *Sustenido*, he muito de notar por ser contra a razão Theorica, e encontrar as quantidades, e distancias especulativas, ou justas regras das *Proporções*, o que passo a mostrar.

O *Sustenido*, como já disse, faz levantar meio Ponto para cima do natural, e o *Bbmol* faz abater do natural meio Ponto para baxo; pelo que se deixa ver que o *Bbmol* não pó-

póde reduzir ao natural o meio Ponto, que o *Sustenido* tiver levantado, nem o *Sustenido* póde levantar ao natural o meio Ponto, que o *Bbmol* tiver abatido, sendo o effeito do *Sustenido*, e do *Bbmol*, como lhe he só proprio, o levantar, e abater o natural, e não reduzir ao natural, porque sómente o restituir a voz ao seu natural he privativo do *B♭quadro*, tanto para com o *Bbmol*, como para com o *Sustenido*.

Vamos apurando mais esta razão para mostrar a grande impropriedade, com que nesta parte muitos escrevem. Como ha de o *Sustenido* destruir o *Bbmol*, se as suas quantidades em descer, e subir são encontradas entre estes dous oppostos accidentes?

O *Bbmol* abate meio Ponto de quatro *Comas*, o *Sustenido* levanta quatro *Comas*; mas o transito do *Sustenido* he de cinco *Comas*, subindo ao Ponto, a que sóbe, e o transito do *Bbmol* he de cinco *Comas*, descendo ao Ponto, a que desce; e quantos fórma desencontrados transitos, tantos produz improporcionados effeitos, porque ao *Sustenido* só he natural o subir, e ao *Bbmol* só he de sua natureza o descer.

Mais. O *Sustenido* augmenta hum *Semitono* menor pela parte inferior, e o *Bbmol* diminue hum *Semitono* menor, mas he pela parte superior. Da parte inferior do *Tono*, onde está o *Sustenido*, para chegar á superior do Ponto immediato vai hum *Semitono* maior; e da parte superior do *Tono*, onde está o *Bbmol*, para chegar á inferior do Ponto immediato, tambem vai hum *Semitono* maior; porém do *Sustenido* para a nota immediata, a que sóbe, vão cinco *Comas*; e se o *Sustenido* tirar o *Bbmol*, devem ir sómente quatro, que são as que o *Bbmol* fez abater: assim como tambem do *Bbmol* para a nota immediata, a que desce, vão cinco *Comas*; e tirando o *Bbmol* o *Sustenido*, não se devem abater mais do que as quatro, que o *Sustenido* fez levantar, consistindo toda esta grande impropriedade em fazer o *Suf-*

tendo subindo transito de quatro *Comas*, quando deve ser de cinco, e o *Bbmol* alterar a sua ordem, e natureza, deixando de fazer *descenda* transito de cinco *Comas*, quando não o deve fazer de quatro; porque, como diz *Guido*, não he soffrivel pôr hum final accidental em lugar de outro final accidental, no que certamente reprova affinar hum accidente por outro.

Esta he a razão, por que não se deve tirar com o *Bbmol* o *Sustenido*, nem com o *Sustenido* desfazer o *Bbmol*, pois só do *Bquadro* he propria acção, pela sua natureza, e propriedade, poder tirar, e desfazer a qualquer dos outros accidentes.

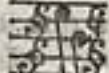
Pelo que todas as vezes que onde tiver havido *Bbmol* se affinar *Sustenido*, ou onde se tiver affinado *Sustenido* se puzer *Bbmol*, se entenda o *Bquadro* para aquelles seus proprios efeitos, conhecendo ser erro, e impropria applicação o contrario.


R E G R A XII.


De alguns Sinaes da Musica.


HA na Musica muitos, e diversos *sinaes*, que huns são *executivos* para o modo, graça, e bom gosto de cantar; outros *significativos* para caular por suas applicações distinctos, e differentes efeitos: tratarei estes ultimos *sinaes significativos* para dar fim a este primeiro Discurso, ficando os outros *sinaes executivos* para com elles ampliar o segundo.


Ainda dos *sinaes* antigos fazem hoje effeito na Musica (segundo o uso moderno) os seguintes.


Effes:  Significação, ou denotão repetir, e tornar a dizer aquelle Compasso, ou Compassos de Solfa, em que se põem.


Réplica:  Significa, ou denota repetir a letra antecedente pela Solfa subsequente.


Repetição:  Significa, ou denota repetir duas vezes a primeira, e duas vezes a segunda parte da Composição.

Guião:  Significa, ou denota mostrar no fim de qualquer regra a primeira Figura, que se affina na outra.

Canon:  Significa, ou denota entrar outra voz em fuga na Figura, que tem este final em *unifono*, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a, ou 8.^a, segundo for o *Canon*.


Sinal divisivo:  Significa, ou denota dividir os Compafos, e sempre depois d'elle a Figura, ou Pausa immediata será na primeira parte do Compafso do movimento do Chão.

Nota Coroada, ou final de Suspensão:  Significa, ou denota parar algum pequeno espaço naquella Figura expressa, ou tacita, em que se põe, suspendendo o Compafso, em quanto durar ou a Cadencia da Voz, ou a Suspensão do silencio.


Pausas geraes:  Significação, ou denotão acabar, separando as cousas, que se cantão, humas das outras, quando se affinarem sómente as duas primeiras Pausas, ou Sinaes divisivos; mas affinando-se a formalidade de toda a Pausa, significa, ou denota que totalmente finaliza a composição.

Ha mais hum final na Musica do estylo, e uso Italia-
no, com dous significados, que o seu nome he propria-
mente *Signal*, o qual he o seguinte.



Dacapo Alsegno:  Significa, ou denota repetição só
do *final*, e não do principio, e este he o primeiro signifi-
cado.



O segundo he: *Dacapo Sino Alsegno*:  Significa, ou de-
nota repetição do fim ao principio só até ao *final*.





NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL,
 O U
 THEORICA PRATICA
 D A
 MUSICA RYTHMICA.

 DISCURSO II.
 P R E A M B U L O.



EPOIS de tratar dos primeiros rudimentos da Musica em geral, e de suas regras, e circumstancias proveitosas, outras muito mais uteis observações, e precisos Documentos me faltão tratar neste Discurso. Nelle pertendo expender em particular os nomes accidentaes, ou *Chromaticos*, e a sua propria, e verdadeira intelligencia, deduzindo-os para mais facil comprehensão dos nomes naturaes, ou *Diatonicos*.

Como todo o meu empenho he separar, e dividir da sciencia de cantar toda a supposição desnecessaria, porque

que aprender suppondo será saber ignorando, pertendo que a verdade da Musica se veja, e conheça facilitada neste novo *Methodo* sem quimericas supposições, mostrando que o terror, que os *accidentes* causão ou postos na Clave, ou repentinamente afinados pelo progresso da Cantoria, he motivado da falta de regras geraes, e de suas excepções, com que se consegue a verdadeira intelligencia, e distincção das posituras dos *Sustenidos*, e *Bbmois*, como tambem da propria applicação do *Bbquadro*, pois ignorando-se os termos proprios, mal se pôde proceder com regulados acertos.

Paradoxa parecerá esta minha proposição de querer reduzir a regras geraes as muitas circumstancias, e grandes difficuldades dos nomes *Chromaticos*, ou Cantorias accidentaes, no que muito prometto sem dúvida; porém confio em Deos, de quem procede todo o acerto, que as excepções serão muito poucas, e essas ampliadas, e reduzidas a outras regras geraes sem excepções.

Toda a que parece difficuldade nesta materia está em conhecer, e distinguir aquelles *accidentes*, que vem, ou não vem afinados pela sua ordem, e que valem, ou não valem para a mudança de nomes na Cantoria, e nesta confusão está preza toda a ignorancia; porém sabida a positura dos *Sustenidos*, e dos *Bbmois*, e os que valem estes para serem *fa*, e aquelles para serem *mi*, segundo se afinarem pela sua precisa ordem huns depois de outros, e não quando se afinarem interpolados, porque a estes não se lhes mudão os nomes, e com os proprios da mesma Cantoria se accrescenta na entoação meio Ponto para cima, se he *Sustenido*, ou diminue meio Ponto para baxo, se he *Bbmol*; como tambem entendendo os effeitos contrarios, que produz o *Bbquadro* contra qualquer destes *accidentes*, destruindo-os, e desfazendo-os, ficará vencida com a certeza desta intelligencia a maior confusão, e difficuldade.

Com toda a evidencia, e clareza possivel procuro dar-

dar-me a entender nesta materia, pois della depende a verdadeira intelligencia, para obviar as difficuldades dos nomes accidentaes; e assim as observações, e idéas, que propuzer nesta *Instrucção*, ou *Systema*, todas serão fundadas, ainda que com huma apparencia de prática curiosa, na raiz, e fundamento de huma perfeita *Theorica*, porque serão todos os nomes, e casos, que mostrar, deduzidos da mais propria, e infallivel *relação dos Tons*, a que não póde chegar a comprehensão do méro Solfejante, sem lhe administrar em fundamentaes Documentos Exemplos proveitosos com a explanação util de arbitrios faceis para assim poder entender as observações tão precisas, como certas de todas as regras geraes, e suas excepções.

Ultimamente advirto, que as razões Theoricas fundamentaes deste segundo Discurso serão recopiladas, e expressas no Documento LXXIII. para maior instrucção daquelles Solfistas, que forem mais estudiosos, e capazes desta intelligencia, o que farei pelas suas regras, combinando a certeza dos nomes, e todos os mais preceitos com as especies, que são na modulação, e harmonia dos Tons inalteraveis, e infalliveis, porque desta segurança se compõem, e ordenão as regras geraes, de que formalizo este meu *Systema*, e toda a mais *Theorica Pratica*, que daqui em diante pertendo estabelecer.



DOS NOMES ORDINARIOS

Diatonicos, e Chromaticos em particular, com especialissimas regras para o infallivel conhecimento de Cantorias tacitas.

DOCUMENTO I.

Em que se mostra que da verdadeira, e propria intelligencia dos trez accidentes da Musica, Sustenido H, Bbmol b, e B♯quadro ♯, procedem todas as regras, e observações, que bem advertidas serão geraes Documentos para o uso certo, e melhor comprehensão dos nomes accidentaes, ou Chromaticos.

ATenda-se á verdadeira explicação dos accidentes nos seus proprios, e positivos lugares, quero dizer, conhecendo que os H H, e b b tem posituras certas por sua ordem, e o ♯ he commum, e só propriamente serve para desfazer em contrario os effeitos, que fazem ás notas, a que se applicão os outros dous accidentes, como se irá entendendo, e observando com reflexiva advertencia nos Documentos, Casos, e Exemplos, que forem occorrendo, e do melhor modo que puder irei explicando com toda a individuação.

Os H H podem-se affinar ou adiante da Clave, ou repentinamente pelo progresso da Cantoria até sete, e a sua observada, e devida positura he a seguinte.

Sustenidos.

O 1.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Ffaut.</i>
O 2.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Csolfaut.</i>
O 3.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Gsolreut.</i>
O 4.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Dlasolré.</i>
O 5.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Alamiré.</i>
O 6.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Elami.</i>
O 7.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Bbfa\sharpmi.</i>

Os bb do mesmo modo se podem affinar até sete, tanto adiante da Clave, como repentinamente na Cantoria, e a sua observada, e positiva ordem he a seguinte.

Bbmóis.

O 1.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Bbfa\sharpmi.</i>
O 2.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Elami.</i>
O 3.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Alamiré.</i>
O 4.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Dlasolré.</i>
O 5.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Gsolreut.</i>
O 6.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Csolfaut.</i>
O 7.º	- - - - -	em	- - - - -	<i>Ffaut.</i>

Em todos os Signos se podem affinar $\sharp\sharp$, ou bb, como se vê claramente na positura de huns, e outros.

H

Ob-

Observem-se os seguintes arbitrios faceis para se decorarem, e saberem por sua ordem, tanto os HH , como os bb , circumstancia importantissima, pois nada se entenderá neste Systema sem este preciso motivo.

Para os HH .

Os primeiros trez HH affinão-se nos Signos, que tem *ut*; e sabendo-se que o 1.^o he em *Ffaut*, logo com facilidade se entende não ser em *Gsolreut* o 2.^o, por ser immediato, mas sim no outro Signo de *ut*, que he *Csolfaut*, e o 3.^o então em *Gsolreut*. O 4.^o, e 5.^o nos Signos de *ré*, que não sendo o immediato a *Gsolreut*, ha de ser o 4.^o em *Dlasolré*, e o 5.^o em *Alamiré*. O 6.^o, e 7.^o nos Signos de *mi*, que não sendo da mesma sorte o immediato a *Alamiré*, ha de ser o 6.^o em *Elami*, e o 7.^o em *Bbfa mi* .

Por outro modo. Contando hora cinco Signos inclusive acima do 1.^o, que he *F.*, hora quatro abaxo do 2.^o, que he *C.*, e assim seguindo a contar, hora 5.^a acima, hora 4.^a abaxo, se acharão todos os HH nos seus lugares até ao ultimo para os Tiples, e Tenores; e para os Contraltos, e Baxos, contando do 1.^o, hora 4.^a abaxo, hora 5.^a acima, com o que ficarão todos nas suas posituras dentro das linhas, e espaços naturaes da Cantoria.

Para os bb .

Quem estudar, e nomear os HH ás avéssas, saberá os bb ás direitas, e assim conhecerá que se affina o 1.^o, e 2.^o b nos Signos, que tem *mi*, como *Bbfa mi* , e *Elami*; o 3.^o, e 4.^o nos Signos, que tem *ré*, como *Dlasolré*, e *Alamiré*; e o 5.^o, 6.^o, e 7.^o nos Signos, que tem *ut*, como *Gsolreut*, *Csolfaut*, e *Ffaut*.

Ou também contando, hora 4.^a acima do 1.^o, que he *B.*, hora 5.^a abaxo do 2.^o, que he *E.*, terá o mesmo conhecimento, e achará todos os bb nos seus lugares pela sua ordem até ao ultimo.

DOCUMENTO II.

*Em que se tratão, e explicão com todas as suas circumſtancias
 não ſó a natureza em particular dos trez accidentes H, b,
 e h, como já tratei, mas tambem os ſeus effeitos,
 nomes, e applicações em geral, no que conſiſte a
 mais forte idéa deſte Systema.*

O **H** denota *mi* accidental, quando ſe affina no lugar *certo* de *fa*. Lugar *certo* de *fa* chamo eu áquelle Signo, que em qualquer Cantoria he *fa*, tanto ſubindo, como deſcendo, e não áquelle, que he *fa* deſcendo, e *dó* ſubindo, aſſim como he na Cantoria natural C.; e o *fa*, a que chamo *certo*, he o de F., por ſer o meſmo *fa* para ſubir, e deſcer.

Neſte lugar *certo* de *fa*, ſeja qualquer que ſor a Cantoria, pois em todas ha hum *fa certo* no ſeu lugar proprio, denota o **H** *mi*; e aſſinado em outro diverſo lugar, dizendo ſe no **H** o nome proprio da meſma Cantoria, que ſerá *dó*, *ré*, ou *ſól*, levantará na entoação meio Ponto para cima, que eſta he a natureza do **H** em toda a parte, que ſe põe. Em quanto a ſer o **H** *mi* no lugar *certo* de *fa*, tem eſta regra ſuas excepções, das quaes fórmoo outras regras geraes ſem excepções, que a ſeu tempo moſtrarei.

O **b** denota *fa*, quando ſe affina no lugar *certo* de *mi*. Lugar *certo* de *mi* he aquelle Signo, que em qualquer Cantoria he *mi*, tanto ſubindo, como deſcendo; aſſim como he na Cantoria natural o Signo B., por ter unicamente *mi* para ſubir, e deſcer, e não o de E., que tem *lá* deſcendo, e *mi* ſubindo. Neſte, e em todo o lugar de *mi certo* he ſempre certo que o **b** denota *fa*, por ſer a ſua aſſinatura, e lugar proprio: he o effeito, e natureza deſte accidente em toda a parte diminuir na entoação meio Ponto para baxo.

Do **h** em Documento particular, e a ſeu tempo tratarei com aquella eſpecialidade, que requer a ſua mais verdadeira, e propria intelligencia, porque adequadamen-

te só se usa, e usarei delle para encontrar, e destruir os effeitos dos outros dous accidentes.

DOCUMENTO III.

Em que se mostra, e se deduz da Cantoria natural para todas as mais Cantorias accidentaes o utilissimo Systema dos dous lugares, ou nomes certos.

DO que está dito do \mathbb{H} , sendo *mi* sempre no lugar certo de *fa*, e do \mathbb{b} , sendo *fa* sempre no lugar certo de *mi*, tiro eu por consequencia proveitosa, que toda a Cantoria contém em si estes dous lugares *fa*, e *mi* certos nas suas paragens proprias, tanto subindo, como descendo, que a esta ajustada circumstancia he que chamo lugares, e nomes certos, dos quaes me servirei, e com elles darei luz a este Systema para facilitar todas as Cantorias naturaes, e accidentaes.

Observe-se com attenção como os dous nomes certos *fa*, e *mi* da Cantoria de \mathbb{H} , e *Natura* dão ás outras Cantorias os seus proprios lugares por esta ordem: o *fa* certo de *F.* para o *mi* certo do 1.^o \mathbb{H} , e o *mi* certo de *B.* para o *fa* certo do 1.^o \mathbb{b} ; e o mesmo irão dando humas Cantorias ás outras (como nesta Instrucção irei mostrando) até á ultima de sete \mathbb{bb} , ou de sete \mathbb{HH} com a mesma combinação, e ordem de \mathbb{HH} para \mathbb{HH} , ou de \mathbb{bb} para \mathbb{bb} .

O *fa* de *F.* da Cantoria de \mathbb{H} , e *Natura*, por ser o *fa* certo da Cantoria, nos dá o lugar proprio do *mi* certo para o 1.^o \mathbb{H} ; e como esta Cantoria de \mathbb{H} , e \mathbb{H} ha de tambem ter o seu *fa* certo, este será em *C.* lugar proprio, aonde se deve afinar o 2.^o \mathbb{H} , por se afinarem sempre os \mathbb{HH} pela sua precisa ordem para serem *mi* nos lugares certos de *fa*; e vá-se observando, que vão sendo regras geraes todas estas combinações.

Afinados dous \mathbb{HH} na Cantoria, he *mi* certo no ultimo \mathbb{H} , que he *C.*, por ter servido de lugar certo de *fa* á Can-

Cantoria antecedente, e já havemos de procurar o *fa certo* a esta Cantoria no lugar, aonde se deve afinar o 3.^o H , que he em G.; e occorrendo a este lugar do *fa certo* H a fazello *mi*, logo buscaremos nesta Cantoria de trez H o seu lugar de *fa*, que deve ser no lugar do 4.^o H , que he em D. Do mesmo modo, afinando-se o 4.^o H em D., fica sendo *mi*, e o *fa certo* desta Cantoria em A., lugar, aonde se deve afinar o 5.^o H ; e vindo H a este lugar, deixa de ser *fa* para ser *mi*, e o *fa* se vai buscar ao lugar, aonde se deve afinar o 6.^o H , que he E.; e afinando-se a E. H , fica sendo *mi certo*, e o *fa certo* se encontra no lugar de B., que he aonde se deve afinar o 7.^o H . Afinado que seja este 7.^o, e ultimo H , será nelle o *mi certo*, e o *fa* em F., e consequentemente com os nomes semelhantes da Cantoria Natural, ainda que na essencia meio Ponto mais alto do natural.

Pelo que fica dito se observa, que sempre o ultimo H de qualquer Cantoria de H , attendido pela sua ordem, (que sem ella não se entenderá cousa alguma) he o *mi certo* da Cantoria; e o seu *fa certo* no lugar, aonde se deve afinar regularmente o outro H na fôrma seguinte.

Na Cantoria de H , e H he o *mi certo* em F., (pois he unico) e o *fa certo* em C., lugar do 2.^o H .

Na Cantoria de dous H o ultimo he o *mi certo*, que he C., e o *fa certo* em G., lugar do 3.^o H .

Na Cantoria de trez H o ultimo he o *mi certo*, que he G., e o *fa certo* em D., lugar do 4.^o H .

Na Cantoria de quatro H o ultimo he o *mi certo*, que he D., e o *fa certo* em A., lugar do 5.^o H .

Na Cantoria de cinco H o ultimo he o *mi certo*, que he A., e o *fa certo* em E., lugar do 6.^o H .

Na Cantoria de seis H o ultimo he o *mi certo*, que he E., e o *fa certo* em B., lugar do 7.^o H .

Na Cantoria de sete H o ultimo he o *mi certo*, que he B., e o *fa certo* em F., Signo, aonde teve primeiro lugar o 1.^o H .

Claramente se vê, e entende, que sempre o *fa certo* de qualquer Cantoria de HH he o lugar *certo* para o *mi* de outro H pela sua ordem; e o *mi certo* do H he no lugar, que já servio de *fa certo* á Cantoria antecedente.

DOCUMENTO IV.

Em que se passa com a mesma ordem dos HH respectivamente á intelligencia dos bb , seguindo, e firmando em tudo o mesmo Systema, e corroborando a mesma idéa.

O *Mi* de *B.* da Cantoria de b , e *Natura*, por ser o *mi certo* da Cantoria, nos dá o lugar proprio do *fa certo* para o 1.^o b ; e como esta Cantoria de b , e *Natura* ha de tambem ter o seu *mi certo*, este será em *E.*, lugar proprio, aonde se deve afinar o 2.^o b , por se afinarem sempre os bb pela sua precisa ordem para serem *fa* nos lugares certos de *mi*. Do mesmo modo afinados dous bb na Cantoria, he *fa certo* no ultimo b , que he *E.*, por ter servido de lugar *certo* de *mi* á Cantoria antecedente, e o seu *mi certo* será em *A.*, lugar do 3.^o b . Havendo trez bb , he *fa certo* no ultimo, que he *A.*, e o *mi certo*, aonde se deve afinar o 4.^o, que he *D.* Com quatro bb he *fa certo* em *D.*, por ser o ultimo, e *mi certo* em *G.*, aonde se affina o 5.^o; e afinando-se b a este lugar *certo* de *mi*, será o lugar *certo* de *fa*, e o *mi certo* no lugar do 6.^o b , que he *C.* Quando houver 6.^o b , será aquelle lugar, que servio de *mi certo*, o *fa certo*, e o *mi certo* no lugar, aonde se deve afinar o 7.^o b , que he *F.*; e quando este Signo tiver o 7.^o, e ultimo b , será nelle o *fa certo*, e o *mi certo* em *B.*, e por virtude de todos estes bb se achará a Cantoria meio Ponto mais baxo do seu natural com a imitação, e semelhança dos nomes naturaes, em quanto á pronuncia.

Do que está dito se collige, que o ultimo b dos afinados na Clave, e tambem repentinamente pela sua ordem na Cantoria, he sempre o *fa certo*, e o *mi certo* naquelle lu-

lugar, aonde tem seu lugar proprio o outro *b*, que regularmente se deveria affinar, na fórma seguinte.

Na Cantoria de *Natura*, *eb* *fa* certo em *B.*, e *mi* certo em *E.*
 Na Cantoria de dous *bb* *fa* certo em *E.*, e *mi* certo em *A.*
 Na Cantoria de trez *bb* *fa* certo em *A.*, e *mi* certo em *D.*
 Na Cantoria de quatro *bb* *fa* certo em *D.*, e *mi* certo em *G.*
 Na Cantoria de cinco *bb* *fa* certo em *G.*, e *mi* certo em *C.*
 Na Cantoria de seis *bb* *fa* certo em *C.*, e *mi* certo em *F.*
 Na Cantoria de sete *bb* *fa* certo em *F.*, e *mi* certo em *B.*

Aonde se vê que sempre o *mi* certo de qualquer Cantoria de *bb* he o lugar certo para o *fa* de outro *b* pela sua ordem, e o *fa* certo do ultimo *b* de qualquer Cantoria he no lugar, que já servio de *mi* certo á Cantoria antecedente; pelo que se vê com regularidade ser a ultima letra, ou Signo de huma regra, a primeira letra, ou Signo da outra, o que se póde observar.

Como fica demonstrado se acharão em todas as Cantoria os dous nomes certos com muita facilidade, e com a mesma saber-se-hão os mais nomes, e juntamente as Mutanças, sem que seja precisa a preluxidade de decorallas, pois se irão fazendo, e entendendo forçosamente para de hum nome certo se procurar o outro, no que ainda que não queira o Solfejante, precisamente ha de fazer a Mutança para procurar do *fa* certo o *mi* certo, ou do *mi* certo o *fa* certo, pois subindo, e descendo as vozes pela sua ordem, fará com facilidade as Mutanças, e saberá todos os nomes.

Isto he sem dúvida, pois a experiencia de ensinar me tem persuadido a maior certeza, e brevidade, com que os nomes certos em qualquer Cantoria mostram, e conduzem a huma efficaz penetração das Mutanças, e por consequencia certa de todos os nomes, sendo esta intelligencia muito mais breve, e facil de comprehender na prática em duas palavras, do que he ainda nesta exposição.

DOCUMENTO V.

Em que se mostram os dous nomes certos na Cantoria Natural, e juntamente nas Cantorias accidentaes com as suas Mutanças competentes.

O Que fica dito nos Documentos antecedentes irei mostrando praticamente nos seguintes, e se verá na demonstração de todos os Tons, e Cantorias, que se podem formar, deduzindo as Cantorias accidentaes, ou Tons *Chromaticos* de $\sharp\sharp$, e $\flat\flat$ das primeiras Cantorias, ou Tons naturaes; e agora não vou tanto a formar os Tons, como a mostrar os *dous nomes certos* em todas as Cantorias, tanto de 3.^a maior, como de 3.^a menor; e observados os nomes certos de *fá*, e *mí*, observem-se as Mutanças, o que tudo vai notado, e perfeitamente se entenderão todos os nomes.

Mostro, e faço o primeiro Exemplo na Cantoria Natural do genero *Diatonico* para facilitar a intelligencia dos *dous nomes certos*, e para desta primeira, e mais Natural Cantoria deduzir, e firmar em tudo o mesmo Systema para os Tons *Chromaticos*, e nomes accidentaes em todas as Cantorias com os $\flat\flat$, e $\sharp\sharp$, que se podem afinar.

Primeiro Exemplo na Cantoria de \flat , e Natura, para desta se deduzirem, e conhecerem em todas as Cantorias accidentaes os dous nomes certos fá, e mí, e as suas Mutanças competentes.



He o *fá certo* de F., e o *mí certo* de B. o governo certo desta Cantoria.

Do *fá certo* de *F.* se procura saber o nome da 1.^a linha, dizendo as vozes ás avéllas, *fá, mí, ré, dó.* Sabidos estes nomes, vamos agora para cima do primeiro *fá certo* a procurar o *mí certo*. Se dizemos *fá, sól, lá,* não se póde passar ao *mí*: logo aquelle *mí* sem dúvida me está dizendo, que abaxo de *mí* he *ré*, e nisto me ensina a Mutança, e já torno a dizer com certeza (isto he do primeiro *fá certo* para o *mí*) *fá, sól, ré, mí.* Aqui fico no *mí certo*. Agora deste vou buscar o *fá certo* da 6.^a linha; e se digo de *B. mí, fá, sól,* logo vejo que acima do *lá*, que se segue, não póde haver outra voz sem Mutança. Conto logo do *fá certo* da 6.^a linha para baxo, e conheço o lugar de *ré* para a Mutança. Assim capacitado della vou ao *mí*, e digo em *B. mí, fá, ré, mí, fá,* e fui dar com o outro nome *certo*. Já da 1.^a linha até á 6.^a, e os mais nomes para cima, que se poderão seguir por sua ordem, estão entendidos com as precisas Mutanças em virtude daquelles *dous nomes certos*, e para baxo com o proprio governo vamos buscando os mesmos nomes, e fazendo, ainda que não queiramos, as Mutanças de descer, assim como fizemos, obrigados da necessidade de vozes, as de subir, para encontrar com o *fá, e mí certo*. Recorramos ao Exemplo. Ficámos no *fá certo* da 6.^a linha. Se dizemos *fá, mí, ré, dó,* não se póde descer ao *mí certo*; que remedio? Pedir ao dito *mí* que nos mostre o lugar da Mutança, discorrendo com as vozes ás direitas, dizendo *mí, fá, sól, lá,* e assim por este modo conheço aonde a Mutança ha de ser feita. Torno á 6.^a linha, e digo *fá, lá, sól, fá, mí.* Agora estando no *mí certo* de *B.*, delle vou buscar o *fá* para baxo. Se digo *ré, dó,* não póde ser; o *fá* me ensina o *lá*, contando as vozes para cima, e digo assim da 4.^a linha *mí, lá, sól, fá*; e deste ultimo *fá certo* de *F.* conheço para baixo até á 1.^a linha todos os mais nomes correntes, como são *fá, mí, ré, dó.*

Regra geral das Mutanças pelo novo Methodo.

PROcurando as *Mutanças* de subir dos lugares dos *dous nomes certos*, digo do *mi certo* *mi*, *ré*, e do *fa certo* *fa*, *mi*, *ré*, e com facilidade se vê que o *mi* certamente me ensina huma *Mutança*, e o *fa* me conduz a outra, que são as de subir *ré*. Para procurar as de descer digo do *fa certo* *fa*, *sól*, *lá*, e do *mi certo* *mi*, *fa*, *sól*, *lá*, e tambem com evidencia entendo que o *fa* me ensina huma, e o *mi* com promptidão me instrue em a outra das de descer *lá*.

As *Mutanças* de subir devem procurar-se, descendo com a propria relação das vozes pela sua ordem dos lugares dos *nomes certos* até ao lugar, que me dá a conhecer a *Mutança*; e as de descer procurarão-se dos mesmos lugares dos *nomes certos*, subindo com as vozes pela sua ordem até encontrar com a *Mutança* no seu lugar, o que tudo se observa muito bem no Exemplo, que mostrei.

Pelos mais Exemplos seguintes irei praticando o mesmo Systema, pois nelle consistirá a maior facilidade da intelligencia de todas as Cantorias accidentaes, tanto com *HH*, como com *bb*, segundo os *nomes certos*, de que as *Mutanças* serão deduzidas, e segundo a experiencia me tem mostrado na facillima comprehensão, com que se entendem geralmente as Cantorias, por se verificar em todas a mesma idéa.

Agora procedo a mostrar nas Cantorias accidentaes de *HH* os Tons de 3.^a maior, e os fómo por este modo para melhor clareza das *Mutanças*, e mais extensa explicação dos *nomes certos*, que he o meu principal empenho. Observem-se estes, as *Mutanças*, e todos os mais nomes pelas Cantorias deste genero *Chromatico duro*, com advertencia, que são os nomes certos igualmente certos nas suas correspondentes 8.^{as}

Exem-

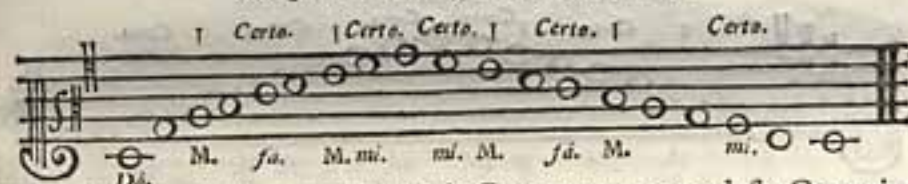
Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de \flat , e \sharp , e das suas Mutanças competentes.



He *ofá certo* de C., e *mi certo* de F. o governo certo desta Cantoria.

Claramente se vê a facilidade, que traz com-sigo este Systema, pois o mesmo que se observa da Cantoria de \flat , e *Natura* para esta de \flat , e \sharp , se irá observando em todas as mais Cantorias até se completarem com os sete \sharp , que se podem afinar, e com esta só idéa se facilita huma, que parecia confusa intelligencia, e já vai parecendo clara, e facil, não com muitas vozes de preceitos, mas sómente com dous nomes certos de Systema.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de dous \sharp , e das suas Mutanças competentes.



He *ofá certo* de G., e *mi certo* de C. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de trez \sharp , e das suas Mutanças competentes.



He *ofá certo* de D., e *mi certo* de G. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de quatro HH, e das suas Mutanças competentes.



He o fá certo de A., e o mi certo de D. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de cinco HH, e das suas Mutanças competentes.



He o fá certo de E., e o mi certo de A. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de seis HH, e das suas Mutanças competentes.



He o fá certo de B., e o mi certo de E. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de sete HH, e das suas Mutanças competentes.



He o fá certo de F., e o mi certo de B. o governo certo desta Cantoria.
DO-

DOCUMENTO VI.

Em que se mostra que dous $\sharp\sharp$ repentinos em dous Signos immediatos denotão infallivelmente subindo ser fá o 1.º, e sól o 2.º; e descendo denotão do mesmo modo ser o 1.º sól, e o 2.º fá, tanto na Cantoria Natural, como nas Cantorias de $\sharp\sharp$.

JA' vimos em 3.ª maior sete Tons em sete Signos, agora veremos em 3.ª menor nos proprios Signos outros sete Tons harmonicamente com os mesmos sete $\sharp\sharp$.

Neste primeiro Exemplo dos dous nomes infalliveis nos dous $\sharp\sharp$ repentinos immediatos na Clave, e Cantoria Natural havemos de ver, e explicar huma das excepções do \sharp , que deixa de ser *mi*, afinado no lugar certo de *fá*, por ser este *fá* o 1.º \sharp dos dous repentinos immediatos, para desta primeira Cantoria se deduzirem, e entenderem todas as mais Cantorias accidentaes de 3.ª menor por $\sharp\sharp$.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de \flat , e Natura nos dous $\sharp\sharp$ repentinos immediatos, com as Mutações competentes da Cantoria.

Certo. Certo. Certo. Certo. Harmonicamente. Certo.

Mi. M. mi. M. fá. sól. fá. M. mi. M. sól. fá.

Infalliveis. Infalliveis.

He o *mi* certo de B., e o *fá* certo de F. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de F., e o *sól* de G. $\sharp\sharp$ são os nomes infalliveis da regra geral dos dous $\sharp\sharp$ repentinos immediatos.

Aquelle *fá* certo de F. \sharp , por ser no lugar do *fá* certo da Cantoria, he huma das excepções da principal regra geral do \sharp *mi* no lugar certo de *fá*, da qual excepção se fôrma outra regra tambem geral sem excepção, que manda absolutamente ser *fá* aquelle \sharp de F., porque não póde em semelhantes casos denotar *mi*.

Todas as vezes, que se affinarem dous H juntos por aquelle modo immediatos na Cantoria *Natural*, ou em qualquer Cantoria, como fica demonstrado, e se verá nos seguintes Exemplos, absolutamente denotão ser o 1.^o H dos dous immediatos *fa*, e o 2.^o *sól* subindo; e da mesma forte denotão ser o 1.^o *sól*, e o 2.^o *fa* descendo alterados na entoação meio Ponto para cima, pois tanto para descer, como para subir sempre ao H no lugar do *fa certo* da Cantoria junto a outro H immediato se lhe chamará *fa* H .

Nunca mudão os nomes proprios da Cantoria, ainda que alterem a entoação das vozes dous accidentes repentinos em dous Signos immediatos, porque sempre ficão sendo vozes proprias da mesma Cantoria, ainda que com a alteração precisa para a natural relação, e formatura dos Tons de 3.^a menor, por se formarem nestes as 7.^{as}, e as 6.^{as} maiores precisamente com accidentes, como muito bem sabe o Musico inspectivo, e activo; mas para o Cantor meramente pratico de pouco importão estas razões fundametaes, em quanto não as entende, as quaes ordinariamente occulto para menor confusão, porque todas em geral recapilo para os mais intelligentes no Documento LXXIII.; e agora seguindo as apparencias materiaes da vista aos que ignorão, e não podem, sem mais sciencia, ou sem estes Documentos, alcançar os sobreditos motivos, lhes quero fazer pelo Exemplo acima huma racionavel convenção, expondo a pouco, e pouco notabilissimos preceitos, fundado em regras certissimas. Vamos ao dito Exemplo.

O H de *F.*, ainda que parece o 1.^o pela sua ordem, naquello caso nunca póde ser *mi* subindo para o H de *G.*, porque seria dizer *mi*, *fa* na distancia de hum Ponto contra a sua propria natureza de meio Ponto, affinação desabridissima, e menos cantavel. Mais. O H de *G.* seria 3.^o, se houvesse 2.^o, mas sem o 2.^o não póde haver 3.^o; e com o que parece 3.^o, sem o 2.^o não póde haver 1.^o, ainda que este se affine no seu lugar proprio: logo não podendo ser 1.^o aquell-

quelle \sharp de *F.*, he Natural a Cantoria, por não se affinarem conformes pela sua devida ordem aquelles dous $\sharp\sharp$, e ser observação muito particular, que qualquer \sharp , que não confina com o seu antecedente immediato, sempre dá a entender hum \sharp menos na Cantoria, como em seu lugar mais largamente mostrarei, quando estabelecer regras geraes sobre esta materia.

Agora procedo a mostrar nas Cantorias accidentaes os Tons de 3.^a menor harmonicamente por $\sharp\sharp$, e em todos os Exemplos acharemos o proprio caso de hum \sharp *fá* junto a outro \sharp *sól*, e com a mesma intelligencia já advertida se entenderão estes *dous nomes infalliveis* em todos os Tons, e Cantorias, tanto subindo, como descendo.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de \mathbb{H} , e \mathbb{H} nos dous $\mathbb{H}\mathbb{H}$ repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de *F.*, e o *fa certo* de *C.* o governo certo desta Cantoria: e o *fa* de *C.*, e o *sól* de *D.* HHH são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous HHH repentinos immediatos.

*Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de dous HH
nos dous HH repentinos immediatos, com as Mutanças
competentes da Cantoria.*



He o *mi certo* de *C.*, e o *fá certo* de *G.* o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de *G.*, e o *sól* de *A.* **HHH** são os *nomes infallíveis* da regra geral dos dous **HHH** repentinos immediatos. *Exem.*

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de trez nos dous repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de G., e o *fá certo* de D. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de D., e o *sól* de E. são os nomes infalliveis da regra geral dos dous repentinos immediatos.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de quatro nos dous repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de D., e o *fá certo* de A. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de A., e o *sól* de B. são os nomes infalliveis da regra geral dos dous repentinos immediatos.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de cinco nos dous repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de A., e o *fá certo* de E. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de E., e o *sól* de F. são os nomes infalliveis da regra geral dos dous repentinos immediatos.

Exem-

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de seis HH nos dous HH repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de E., e o *fá certo* de B. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de B., e o *sol* de C. HH são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous HH repentinos immediatos.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de sete HH nos dous HH repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de B., e o *fá certo* de F. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de F., e o *sol* de G. HH são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous HH repentinos immediatos.

DOCUMENTO VII.

Em que se mostrão todas as seis vozes da Musica a cada hum dos sete Signos na Propriedade de H por HH .

Cada hum dos sete Signos em particular na Propriedade de H por HH póde ter todas as seis vozes em geral, sem que entrem nestas vozes os nomes das Propriedades, e Cantoria de *Natura*, e *b*, quero dizer, que sem as vozes desta Cantoria darei vozes a cada hum dos sete Signos, as quaes declarem que qualquer delles em si póde ter, e admittir todas as seis vozes.

K

Sche-

Schema, que serve de mostrar praticamente seis vozes a cada hum dos sete Signos por $\sharp\sharp$ na Propriedade de \flat .

74

Propriedade de \flat .


G. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.


A. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.


B. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.

C. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.

Discurso II.

D.  **DO. RE. MI. FA. SOL. LA.**

E.  **DO. RE. MI. FA. SOL. LA.**

F.  **DO. RE. MI. FA. SOL. LA.**

Nestes Exemplos demostro com evidencia o como póde ter cada hum dos sete Signos nas suas Cantorias competentes todas as seis vozes.

Tenho tratado dos HH em geral, e deixo para outro lugar o definir as suas particularidades, com os quaes demostrei nos antecedentes Documentos os Tons, e Cantorias, que se podem formar, tanto de 3.^a maior, como de 3.^a menor, aonde claramente se observão os *dous nomes certos*, destes com facilidade deduzidas as Mutanças, e com estas communicadas, e sabidas as mais vozes, ou nomes de todas as Cantorias até ao maior numero de HH , que se podem affinar; e juntamente a especialissima regra geral dos *dous nomes infalliveis* *fd*, *sól* para subir, ou *sól*, *fd* para descer nos dous HH repentinos em dous Signos immediatos.

Agora antes que entre a fallar dos bb com os Exemplos das suas posituras, Cantorias, Tons, e Vozes, me está chamando o h para a sua natural explicação, porque se ha de embaraçar com os bb nas Cantorias, e Tons, que com elles hei de formar.

DOCUMENTO VIII.

Em que se trata da verdadeira intelligencia do h .

A Intelligencia propria, e circumstancias certas do accidente h , além de ser muito precisa, e necessaria, he regra geral a sua explicação; e observem-se as indefectiveis observações, com que defino, e explico o seu uso, e proprios effeitos, segundo o modo, com que for applicado, pois os seus motivos são diversos, attendendo-se á causa, por que se applica, a qual he sempre em contraposição dos outros accidentes.

O h denota *mi*, e tambem *fd*; mas não denota *fd*, nem *mi*, quando nelle se dizem outras vozes, que não são *mi*, nem *fd*. Eu me explicarei melhor, e cada artigo será huma regra geral, pois a seu tempo mostrarei as excepções á semelhança do h , isto he, a respeito do h para com o b deixar o h de ser *mi* para ser *fd* por *Escarcejo*, e o que seja *Escarcejo* a seu tempo tambem direi.

De-

Denota o \natural *mi certo*, quando tira o b , que tem sido *fa certo*; e se tirar b , que não tiver sido *fa*, dizendo-se no \natural o proprio nome da mesma Cantoria, que será *dó*, *ré*, ou *sól*, em qualquer destas vozes por virtude do \natural se levanta a voz na entoação meio Ponto para cima, e assim denota *mi*, e não denota *mi* o \natural .

Denota o \natural *fa certo*, quando tira \sharp , que tem sido *mi certo*; e se tirar \sharp , que não tiver sido *mi*, dizendo-se no \natural o proprio nome da mesma Cantoria, se abate a voz na entoação meio Ponto para baxo, e assim denota também *fa*, e não denota *fa* o \natural : logo bem disse eu, quando affirmei que era o \natural hum opposto, e contrario aos outros accidentes, pois para com o \sharp diminue o meio Ponto, que o \sharp faz crescer, e para com o b accrescenta o meio Ponto, que o b faz diminuir: aonde estiverão $\sharp\sharp$ abaxa o \natural meio Ponto, e aonde estiverão bb levanta o \natural meio Ponto.

Estas regras geraes praticadas com attenção, e intelligencia facilitão de tal modo o conhecimento da Musica, que ficarão parecendo muito menores as suas difficuldades.

DOCUMENTO IX.

Em que se mostrão nas Cantorias accidentaes por bb os Tons de 3.^a maior com os sete bb , que se podem affinar, suas posituras, seus nomes certos, suas Mutanças, e hum a geral intelligencia, e conhecimento de todas as vozes pelas Cantorias deste genero Chromatico móle.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de b , e Natura, e das suas Mutanças competentes.



*He o *fa certo* de B , e o *mi certo* de E . o governo certo desta Cantoria.*
Exem-

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de dous bb, e das suas Mutações competentes.



He o fá certo de E., e o mi certo de A. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de trez bb, e das suas Mutações competentes.



He o fá certo de A., e o mi certo de D. o governo certo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de quatro bb, e das suas Mutações competentes.



He o fá certo de D., e o mi certo de G. o governo certo desta Cantoria.

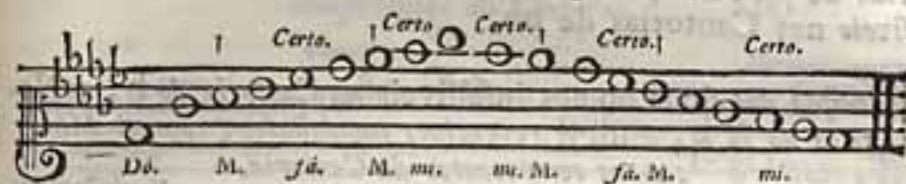
Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de cinco bb, e das suas Mutações competentes.



He o fá certo de G., e o mi certo de C. o governo certo desta Cantoria.

Exem-

*Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de seis bb,
e das suas Mutanças competentes.*



He o fá certo de C., e o mi certo de F. o governo certo desta Cantoria.

*Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de sete bb,
e das suas Mutanças competentes.*



He o fá certo de F., e o mi certo de B. o governo certo desta Cantoria.

DOCUMENTO X.

Em que se mostram as Cantorias, e Tons de 3.^o menor harmonicamente nos mesmos sete Signos com os proprios sete bb, seus nomes certos, suas Mutanças, e huma geral intelligencia de todas as vozes nas suas competentes Cantorias, com a especialissima circumstancia de dar a conhecer, que afinando-se H immediato a b, ou dous b b repentinos em dous Signos immediatos, he regra geral ser o b subindo fá, e o H sól na Cantoria de b, e Natura; e nas Cantorias de bb ser o 1.^o b fá, e o 2.^o sól; e descendo ser o 1.^o b, ou H sól, e o 2.^o b fá.

Neste primeiro Exemplo veremos a primeira novidade na Cantoria de b, e Natura; e attenda-se á sua explicação por ser huma das excepções do b, que prometti mostrar, e he que não denota o b mi afinado no lugar certo do b fá, por concorrer o H de C. immediato ao b de B. á imi-

á imitação dos dous HH repentinos immediatos nas Cantorias de HH , de que se formalizão tambem dous nomes infalliveis nas Cantorias de bb .

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de b , e Natura no fá H , e sól H repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de E , e o *fá certo* de B . o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de B . H , e o *sól* de C . H são os *nomes infalliveis* da regra geral do H , e H repentinos immediatos.

Aquelle *fá certo* de B , que tem H , he huma das excepções, que notei na sua regra geral; e desta excepção fórmo eu outra regra tambem geral, e vem a ser. Todas as vezes que o *sól* de C . se assinar H na Cantoria de b , e *Natura*, ha de o *fá* immediato, quando se tocar nelle, ter H , e denotar *fá certo* alterado na entoação meio Ponto para cima; e a razão he a mesma, que já dei, quando com a respectiva semelhança tratei dos dous HH immediatos nas Cantorias de HH , e he em summa, que o *fá certo* da Cantoria em semelhante caso não póde subir, e passar para o *sól* H , sem o *fá* ser tambem alterado com accidente, que lhe levante meio Ponto para o chegar mais ao *sól*.

Estas são as razões práticas, que bastão para o méro Solfista, porque o explicar-me neste lugar theoricamente não seria para elle documento, seria confusão.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de dous bb no fá ♭, e sól ♯ repentinos immediatos, com as Mutações competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de *A.*, e o *fá certo* de *E.* o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de *E.* ♭, e o *sól* de *F.* ♯ são os *nomes infalliveis* da regra geral do ♭, e ♯ repentinos immediatos.

Neste Exemplo está o mesmo caso do antecedente no *fá certo* de *E.* com ♭ para o *sól* ♯ de *F.*, e sempre se deve chamar *fá* ♭, quando for para o *sól* ♯, ainda que seja, como precisamente será, no lugar proprio do *b fá*, e isto em toda a parte, que se affinar por qualquer dos dous modos, ou como se tem visto nos dous Exemplos antecedentes, ou como se observará nos seguintes.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de trez bb nos dous ♭♭ repentinos immediatos, com as Mutações competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de *D.*, e o *fá certo* de *A.* o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de *A.*, e o *sól* de *B.* ♭♭ são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous ♭♭ repentinos immediatos.

Este Exemplo tem a mesma intelligencia a respeito do *fá certo* de *A.* ♭, que os outros dous Exemplos acima, ainda que o *fá*, e o *sól* sejam ambos ♭♭, e sempre he a razão,

zão, porque sendo o *sól* alterado na entoação meio Ponto, o ha de ser tambem o *fá*; e o que nos outros Exemplos se fez com \flat no *fá*, e \sharp no *sól*, neste, e nos mais seguintes se faz nos dous Signos com $\sharp\flat$, porque assim he que propriamente se alterão; e em qualquer Cantoria de *bb*, que se affinarem os dous $\sharp\flat$ por este modo immediatos, se observe o que está explicado, que he o mesmo que se executa com os dous $\sharp\sharp$ immediatos de *fá* \sharp a *sól* \sharp tambem *nomes infalliveis* nas Cantorias de $\sharp\sharp$.

Ha mais outra razão proveitosa que advertir, e he, que todas as vezes que o \flat se affinar, v. gr., no lugar do 1.^o *b*, havendo 2.^o, sempre chama, ou confirma a Cantoria de trez *bb*; e he isto tão certo, que ainda que expressamente não se veja o 3.^o *b*, ou no lugar deste se encontre \sharp , (como se vê no Exemplo) tacitamente se hão de entender, e solfejar os nomes da Cantoria de trez *bb*. Advirta-se bem esta Regra, que a sua prevista observação he na prática muito conveniente.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de quatro bb nos dous $\sharp\flat$ repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi* certo de *G.*, e o *fá* certo de *D.* o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de *D.*, e o *sól* de *E.* $\sharp\flat$ são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous $\sharp\flat$ repentinos immediatos.

Neste Exemplo se vê o mesmo caso dos dous $\sharp\flat$ immediatos, como no antecedente. Aquelle \flat de *E.*, sendo no lugar do penultimo *b* a respeito de *A.*, chama o de *D.*, ainda que este alli tenha \flat por conta do *sól* tambem ser com elle alterado para a propria formatura do Tom.

Exem-

*Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de cinco bb
nos dous ♭♭ repentinos immediatos, com as Mutanças
competentes da Cantoria.*



He o *mi certo* de C., e o *fá certo* de G. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de G., e o *sól* de A. ♭♭ são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous ♭♭ repentinos immediatos.

Fique por indubitavel preceito, que afinando-se ♭ no lugar do 3.º b, havendo 4.º, sempre será a Cantoria de cinco bb, ainda que tenha ♭ o lugar do 5.º b, como está, e se vê neste Exemplo.

*Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de seis bb
nos dous ♭♭ repentinos immediatos, com as Mutanças
competentes da Cantoria.*



He o *mi certo* de F., e o *fá certo* de C. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de C., e o *sól* de D. ♭♭ são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous ♭♭ repentinos immediatos.

Explica-se mais a intelligencia do ♭, que se affina no lugar do penultimo b. Todas as vezes que se affinar ♭ ao penultimo b dos affinados na Cantoria, vem a chamar, e dar a entender mais outro b, v. gr.: ha cinco bb na Cantoria, encontra-se o ♭ no lugar do penultimo, que he D.,

folsejar-se-ha com os nomes de seis bb, pois aquelle \flat por especial observação se entenda que sempre attrahe, e dá a entender mais hum \flat ; e a este respeito, e com esta intelligencia á proporção das outras Cantorias se entenderá o \flat , quando se encontrar afinado nos lugares dos penultimos bb.

Neste ultimo Exemplo da Cantoria de sete bb affino sómente seis na Clave, para se entender com mais evidencia tudo quanto fica dito nos Exemplos antecedentes a respeito do \flat no lugar do penultimo \flat dos affinados.

Exemplo dos dous nomes infalliveis na Cantoria de sete bb nos dous $\flat\flat$ repentinos immediatos, com as Mutanças competentes da Cantoria.



He o *mi certo* de B., e o *fá certo* de F. o governo certo desta Cantoria: e o *fá* de F., e o *sól* de G. $\flat\flat$ são os *nomes infalliveis* da regra geral dos dous $\flat\flat$ repentinos immediatos.

Tudo o que está dito agora ficará mais claro. Quem chama o \flat de F., e confirma o *fá certo* daquelle Signo? Quem? O \flat de G., que he no lugar do penultimo \flat , dos que estão affinados na Clave. Logo sempre este preceito será regra geral? Sem dúvida, quando se observar o que fica exposto.

Duas observações notaveis contém este Exemplo: huma he, que estando affinados sómente seis bb na Clave, logo se ha de entender que a Cantoria he de sete, por virtude daquelle \flat , que se vê em G., por ser no lugar do penultimo \flat , porque não sendo assim, não poderia o *mi certo* de seis bb ser em B., mas sim em F., segundo a regra

gra geral, que he infallivel: logo ao principio da Cantoria forçosamente se hão de considerar, e entender os sete bb; e tambem he sem dúvida que o \flat de G., por estar no lugar do penultimo b dos afinados, he o attractivo, que chama, e attrahe mais hum b á Cantoria. A outra observação, que hei de advertir, he a respeito daquelle *fa* certo de F., que está na 6.^a linha antes do G. \flat , e he *fa* certo, sem ter b, quando nos outros Exemplos até agora em semelhantes paragens vimos \flat ; mas isto mesmo dará melhor a conhecer, que o \flat de G., que he no lugar do penultimo b, dá o conceito de sete bb; e como o *fa* deste 7.^o b he no proprio F., este precisamente ha de ser alterado na entoação para se chegar ao *sól* de G. \flat ; e de duas huma, ou tendo o 7.^o b na Clave, ha de ter \flat F., ou não tendo o 7.^o b na Clave, ha de ser o *fa* de F. alterado meio Ponto para se chegar ao *sól* \flat , porque este lhe mostra que ha de ser *fa*, pois lhe dá a conhecer mais hum b do que aquelles, que estão na Clave; e este, que chama, como he no mesmo F., por isso he *fa*, e *fa* alterado para cima meio Ponto, porque sóbe para o *sól*, que tambem tem meio Ponto para cima pelo effeito do \flat , que o altera. E porque? Porque he o G. 7.^a maior do Tom; mas esta razão da razão não a precisa para cantar o méro Solfejante, ainda que será muito bom procurar com estudo, e diligencia comprehendella.

DOCUMENTO XI.

Em que se mostrão todas as seis vozes da Musica a cada hum dos sete Signos na Propriedade de b por bb.

Cada hum dos sete Signos em particular na Propriedade de b por bb póde ter todas as seis vozes em geral, sem entrarem nestas vozes os nomes da Cantoria, e Propriedades de \flat , e *Natura*, pois sem elles darei seis vozes a cada hum dos sete Signos.

Schema, que serve de mostrar praticamente seis vozes a cada hum dos sete Signos por bb na Propriedade de b.

86

Propriedade de b.

F. 
G. 
A. 
B. 

Diccurso II.

C. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.

D. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.

E. 
DO. RE. MI. FA. SOL. LA.

Nestes Exemplos demonstro com evidencia o como póde ter cada hum dos sete Signos nas suas competentes Cantorias de bb todas as seis vozes.

Em fim tenho persuadido a intelligencia dos bb em geral, (e refervo para outro lugar o definir as suas particularidades) com os quaes demostrei nos antecedentes Documentos em 3.^a maior, e 3.^a menor todos os Tons, e Cantorias, que se podem formar; e nos Exemplos de 3.^a menor occorrêrão por conta da formatura, e propria relação dos mesmos Tons algumas notaveis observações, que bem entendidas, e praticadas facilitarão inteiramente a comprehender a certeza dos nomes, attendendo sempre ás regras geraes, e suas restricções, o que fica exposto com toda a applicação que he possível do 1.^o até ao 7.^o, ultimo b; e juntamente a especialissima regra geral do H immediato a b, ou dos dous bb repentinos em dous Signos immediatos, no que se formaliza a proveitosa intelligencia dos *dous nomes infalliveis*.

Ultimamente advirto neste lugar, que as razões Theoricas fundamentaes dos *dous nomes certos fá, e mí* da Cantoria Natural, ou de HH, ou de bb de 3.^a maior, e de 3.^a menor, que até agora são definidos, e demostrados, poderá ver o Solista, que for capaz da sua comprehensão, na I., e II. Regra do Documento LXXIII., como tambem notar na III. Regra do proprio Documento as razões Theoricas da Regra geral dos *dous nomes infalliveis* nos dous accidentes repentinos em dous Signos immediatos, que occorrêrão, e só podem encontrar-se na precisa relação dos Tons accidentaes, e naturaes de 3.^a menor.

DOCUMENTO XII.

Em que se trata, e explica que cousa seja Escarcejo na Musica.

ANtes que passe a explanar as particularidades dos accidentes em geral, se faz preciso para este effeito declarar, e dar a conhecer que cousa seja na Musica *Escarcejo* para melhor se entenderem, e distinguirem os accidentes,

tes, e seus significados nos Exemplos, que hei de ir propondo, e explanando nos seguintes Documentos.

A palavra *Escarcejo* não póde ser estranhavel, nem desconhecida com fundamento, quando não causa huma total suspensão de intelligencia sobre a materia, que se ouve, pois conserva em si o mesmo significado do verbo, de que nasce, que he *escarçar*, o qual significa *rasgar*, como diz *Bluteau* no tom. 1. do *Supplemento*, o que succede, quando alguma cousa se vai dividindo, e lentamente apartando; e conforme a parte para onde se faz pezo, ou se lhe faz a força, que fórma a violencia, se diz que *escarça* para cima, ou para baxo. Isto mesmo denotará a palavra *Escarcejo* no sentido, para que se introduz, ou para que se pretende vulgarizar, como termo Musico; pois aquella voz, que se aparta gradatim de hum Ponto, e se continúa por meios Pontos, como fugindo do seu nascimento até se unir a outro Ponto immediato, ou seja descendo, ou subindo, não se póde explicar com palavra mais propria, nem as tem para este fim a lingua Portugueza; porque a dita voz, ou entoação na Musica pelo modo, com que vai fugindo, vai juntamente explicando a violencia, que lhe fazem para se ir dividindo, ou rasgando do seu nascimento, (isto he do Ponto antecedente) como succede em qualquer cousa que se rasga, ou divide, não repentinamente, mas com alguma moderação, que isso quer dizer com propriedade ir *escarçando*.

Esta authoridade de introduzir semelhantes palavras pertence aos mesmos Professores, e nacionaes, e não sómente lhes he permittida, mas louvada pela utilidade, com que enriquecem a sua propria lingua, e Arte: assim o fizeram até agora os Portuguezes mais eruditos, porque se lhes fosse prohibido, ou estranhado judiciosamente, não estaria a nossa lingua tão augmentada de vocabulos, como he constante, e se conservaria na pobreza, com que em alguns escritos a achamos nos seculos antecedentes; o que

supposto, passo a fazer evidente, e pôr em prática o como se deve entender, e tratar na Musica esta palavra *Escarcejo*.

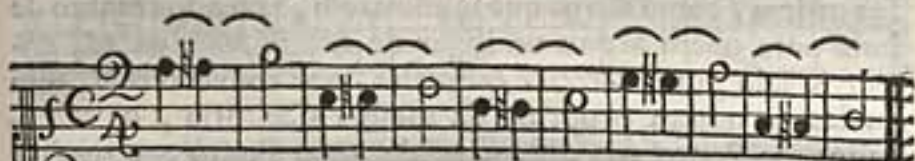
Os Professores antigos huns chamáráo *Acidencias*, outros *Conjuntas*, e outros *Divisões* de *fd*, ou *mi* aos *bb*, e *HH*, que convertião accidentalmente as distancias de Pontos em meios Pontos, que he o mesmo que occuparem os meios Pontos os lugares, que crão intervallos de Pontos: *Est toni in semitonium transpositio*, segundo *Nicoldo Ubolico*. Porém nós os Modernos, para melhor distincção prática, explicaremos pela palavra *Escarcejo* não aquelles accidentes, que denotarem *Divisões* de *mi*, ou *fd*, mas sim os outros, que com o proprio nome da mesma Cantoria alterarem, ou abaterem a voz meio Ponto na entoação.

De trez modos se deve entender, e denominar na Musica o *Escarcejo*, o qual ou ha de ser *intenso* com a voz alterada, ou *dimisso* com a voz abatida, ou *sollevato* com a entoação sustentada; de sorte que o *H* póde causar os *Escarcejos intensos*, e *sollevatos*, o *b* unicamente os *dimissos*, e o *h* geralmente os *sollevatos*, *dimissos*, e *intensos*, o que passo a explicar, e logo porei em prática, e demonstrarei por Exemplos.

Escarcejo em rigoroso sentido, e geralmente fallando he augmentar subindo, ou diminuir descendo o tom dentro de hum mesmo Signo; e com este augmento, ou diminuição, depois de se alterar, e partir hum Ponto em dous meios Pontos, passar o ultimo meio Ponto para a nota immediata, ou depois do *H* a respeito do *Natural*, ou do *h* a respeito do *b* subindo; ou tambem depois do *b* a respeito do *h*, ou *Natural*, ou do *h* a respeito do *H* descendo; isto não se entende sempre pela relação, ou harmonia do Tom o pedir, mas sim por hum certo modo alterante subindo, ou diminutivo descendo, que faz, e conduz para huma expressão terna, que graciosamente exprime com doce, e atractivo effeito o que se canta com graça, ou se toca com delicadeza.

Exem-

Exemplos, em que se mostram propriamente os Escarcejos intensos causados pelo H a respeito do Natural, e os dimissos pelo b a respeito do H; e tambem os Escarcejos intensos motivados pelo b a respeito do b, e os dimissos pelo b a respeito do Natural.



Estes são os *Escarcejos intensos* causados pelo H a respeito do Natural subindo.



Estes são os *Escarcejos dimissos* causados pelo b a respeito do Natural descendo.



Estes são os *Escarcejos intensos* causados pelo b a respeito do b subindo.



Estes são os *Escarcejos dimissos* causados pelo b a respeito do b, ou Natural descendo.

Porém tomado o *Escarcejo* para o nosso Systema em modo que nos sirva praticamente de huma distincta intelligencia para o conhecimento certo dos HH, e bb, que devem, ou não devem ser mi, digo, que será *Escarcejo* todo

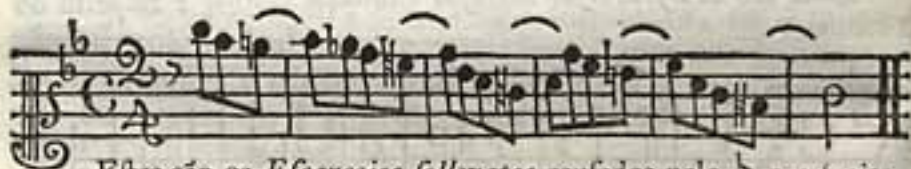
aquelle \sharp , ou \flat , que pela relação do Tom, e regra geral não for *mi*, sendo o seu transito subindo gradatim, e não de salto; e será *mi* todo aquelle \flat , ou \sharp , que não for *Escarcejo*.

Mais claro. Todo o \sharp , ou \flat , que não for posto pela sua ordem, como são os que se afinarem, fazendo transito de hum para outro Signo no lugar de *dó*, *fá*, *sól*, ou *ré*, tomar-se-hão por *Escarcejos sollevatos*, por converterem, sem mudar os nomes proprios da mesma Cantoria, os intervallos de Ponto nas distancias de meio Ponto, o que se mostra nos Exemplos seguintes.

Exemplos, em que se mostrão praticamente os Escarcejos sollevatos causados pelo \sharp ; e tambem da mesma sorte os que são motivados pelo \flat a respeito do \flat , e os do \sharp a respeito do Natural.



Estes são os *Escarcejos sollevatos* causados pelo \sharp a respeito do Natural.



Estes são os *Escarcejos sollevatos* causados pelo \flat a respeito do \flat , e os do \sharp a respeito do Natural.

He tambem *Escarcejo sollevato*, quando o \sharp , ou \flat se encontra no lugar do *fá certo*, que deveria ser *mi*, no qual se diz *fá*, quando he por huma vez sómente excepção da regra geral do \flat , ou \sharp *mi* no lugar certo de *fá*.

*Exemplos, em que se mostram praticamente os Escarcejos sol-
levatos causados pelo H, ou h por huma vez sómente
no lugar do fá certo da Cantoria.*



Escarcejo no H fá por huma vez só. Escarcejo no h fá por huma vez só.

O transito do *Escarcejo* sempre he subindo, quando he causado pelo H; e quando motivado pelo b, será o transito descendo: quando originado pelo h, he para com o H o seu movimento descendo; e para com o b, será a sua passagem subindo.

Em fim a condição do *Escarcejo* he hum certo modo de dizer, (quando não forem as syllabas de *mi*, *fá*) convertendo na distancia de meio Ponto aquellas vozes, e pronuncia, que são propriamente de hum Ponto, o que tudo temos visto praticado nos Exemplos antecedentes, pois he o que se observa com o *Escarcejo intenso*, e *dimisso*, quando hum Ponto se divide, e parte em dous meios Pontos com algum H, h, ou b; ou o que se executa com o *Escarcejo sollevato*, quando a voz se altera, e se muda o intervallo de Ponto em meio Ponto com o mesmo nome da Cantoria de hum para outro Signo; e tambem o que se permite por huma vez só, quando se diz *fá* alterado no H, ou no h, que havião de ser *mi*, porque com os nomes de *fá*, *sól*, que são vozes de hum Ponto, se ajusta a distancia de meio Ponto; e digo em summa, que em fazer que se nomeem as syllabas *dó*, *sól*, *fá*, ou *ré*, (que são vozes, e pronuncia de hum Ponto no intervallo, e entoação de meio Ponto, quando nestas se lhes assinao H a respeito do *Natural*, ou h a respeito do b) consiste a propria condição, e natureza do *Escarcejo*, e não quando com al-

algum H , h , ou b se entoa rigorosamente com a pronuncia de mí , fá a sua privativa distancia de meio Ponto.

Porém com aquella voz propria só de meio Ponto, que he mí , fá , sempre que se differem nomes, e distancias de Ponto nestas vozes, será desabridissima a sua affinação, o que por mais de huma vez não se permite absolutamente, e ainda esta só com grande necessidade se dirá: e advirto, que todas as vezes que se puder evitar, ainda que seja á custa de nome *extraordinario*, se evite, pois he, a meu entender, a affinação mais terrivel, e impropria de bem, e perfeitamente se affinar, que ha na Mulica, como a experiencia mostra.

DOCUMENTO XIII.

Em que se trata dos HH , e da mais verdadeira intelligencia das suas particularidades.

D Ou principio a este Documento por aquelle dictame, de que já fallei, e he, que para o H denotar mí não póde haver 2.^o sem 1.^o, 3.^o sem 2.^o, 4.^o sem 3.^o, 5.^o sem 4.^o, 6.^o sem 5.^o, nem 7.^o sem 6.^o. He propriamente esta intelligencia para os HH , que se affinarem repentinos pelo progresso da Cantoria, e assim procedo a explicar successivamente esta materia.

Não será preciso com tudo que sempre se affine, e attenda ao 1.^o H , antes que ao 2.^o, pois he sufficiente que se avistem, e poderá attender-se ao 2.^o primeiro do que ao 1.^o. Tambem será bastante para se observar a Cantoria de trez HH ver os dous ultimos, ainda que não se veja expresso o 1.^o, e deve-se entender que o ha tacitamente. Mais claro: Vê-se o 4.^o, e o 3.^o H , bastão estes para se formar a Cantoria de quatro HH , ainda que não se veja o 2.^o, nem o 1.^o, que para os instrumentos, ou outras vozes sempre hão de ser expressos. Vê-se o 5.^o, e o 4.^o, da mesma sorte for-

forme-se a Cantoria de cinco HH , pois os que não são manifestos tacitamente se entendem na harmonia; porque havendo os dous ultimos na sua observada ordem, ainda que não se vejam todos os mais antecedentes, sempre se forme a Cantoria com os dous ultimos HH , que elles mostrarem, e para o Solfejante he sufficiente o expressado, o que logo em prática mostrarei nos Exemplos dos seguintes Documentos.

Tudo quanto está dito neste Documento, para mais clareza, e melhor intelligencia de suas regras, e excepções, pede, e requer Exemplos figurados, os quaes passo a mostrar, e procurarei deduzir de algumas Arias, e Solsejos dos melhores, e mais classicos Authores, como do insigne, e douto Mestre o Senhor David Perez, Compositor da Camera de S. Magestade, de meu Mestre o sabio, e respeitavel D. João Jorge, e dos estimaveis, e excellentes Compositores Leonardo Léo, e Nicoláo Giomelli, sendo meus sómente aquelles Exemplos, que não puder authorizar com o nome, e caracter destes famigerados, e distinctos Professores.

DOCUMENTO XIV.

Em que se mostram na Cantoria Natural todas as circumstancias, que póde trazer com-sigo o H, não se afinando pela sua estabelecida ordem, mas sim por Escarcejo, para não fazer mudar os nomes na Cantoria; e também se manifesta, quando o H a respeito do H fica na Cantoria com os mesmos nomes.

EXEMPLO.



Todos estes H são enlaçados de forte, que não trazem regulamento proporcionado á sua ordem: o de G., que se vê no 1.º Compasso, seria 3.º, se em C. houvesse 2.º: o de D., que se mostra no 2.º Compasso, seria 4.º, se o de G. tivesse sido 3.º: no mesmo 2.º Compasso o de A. seria 5.º, se o de D. tivesse sido 4.º: os dous H immediatos de C., e D. no 3.º Compasso, por ser o *sól* de D. H, o *fá* de C. também o será, como em seu lugar já disse, e he regra geral sem excepção. O H, que está em C. adiante de D., e C. H, he *fá* por aquelle modo, a que chamamos propriamente *Escarcejo intenso*. Os dous ultimos, que fazem a Cadencia, hum em G., outro em F., já está explicado que hão de ser o 1.º descendo *sól* H, e o 2.º *fá* H, sendo, como sempre será, e alli se vê, no lugar do *fá certo* da Cantoria. Temos mais no Exemplo trez H, que como cada hum delles tira H, que não foi *mí*, também cada hum dos H com o mesmo nome da Cantoria diminue na entoação o meio Ponto, que cada hum dos H naquellas notas tinha levantado.

DOCUMENTO XV.

Em que se mostra huma excepção do H, deixando de ser mi, afinado no lugar certo de fá.

A Principal regra do H denotar *mi*, quando se encontra no lugar certo de *fá*, tem a excepção no *Escarcejo*, que he quando o H se affina no lugar do *fá certo*, não pela relação do Tom o pedir sempre, mas sim por aquelle modo alterante, como acabei de explicar no Documento XII., e se vio no Exemplo antecedente, no qual todos aquelles H se tomão por *Escarcejo*. Attenda-se com tudo para a distincção, e conhecimento de quando o H ha de ser *mi* no lugar certo de *fá*, ou ha de ser o *fá* do mesmo lugar certo *fá* H, alterado na entoação meio Ponto para cima.

Exemplos de huma, e outra distincção.

Sustenidos pela sua ordem para denotarem mi.



Sustenidos sem ordem para nelles se dizerem os mesmos nomes da propria Cantoria por Escarcejo sollevato.



No primeiro Exemplo denotão os H *mi*, porque correm todos pela sua ordem nos lugares proprios de *fá*: no segundo Exemplo não devem ser aquelles H *mi*, porque todos são por *Escarcejo*; e o que no 2.º Compasso se affina em *F.*, lugar proprio de *fá* para ser *mi*, se lhe chamará *fá*, que como he hum só, e vai de passagem, sem demorar-se a Cantoria, faz transito como os outros por *Escarcejo*, e a prática dará muito bem a conhecer esta differença.

DOCUMENTO XVI.

Em que se vê não denotar mi o H no lugar proprio de fá, e ser precisamente fá H por Escarcejo, sem o qual nome não se fechará com propriedade a cadencia.

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



São *Escarcejos* os H de C., e mais parece que devião ser tidos por 2.º H depois do 1.º; porém observe o estudioso Solfista, que dizendo *mi* a qualquer daquelles H de C., não se conduz propriamente a finalizar a cadencia, para o que deve nomeallos com o nome de *fá* alterado na entoação meio Ponto, por quanto só por huma vez bem se affina, e se dispensa na principal regra geral. Este he o modo privativo do *Escarcejo*, e o proceder alterante de cantar, sem que seja o H necessario para a propria relação do Tom, suppondo tambem com verdadeira intelligencia, que aquelle C. H do 2.º Compasso se entende, como se efetivera immediato a C. natural, ainda que se metta de per-meio a Figura de E., e juntamente como gradatim ao D. do 3.º Compasso; razão, por que se diz *sól*, e não *dó* no dito D., sendo o 1.º H de C. especulativamente *Escarcejo intenso*, e o 2.º, que se vê no 7.º Compasso, *Escarcejo sollevato*.

DOCUMENTO XVII.

Em que se mostra como póde succeder estarem aparentemente quatro HH , sendo dous os que só se attendem para a formação da Cantoria, pelos outros serem Escarcejos sollevatos.

EXEMPLO.

Solf. de Leo.



Não ha dúvida que no 6.^o Compasso deste Exemplo parece estarem quatro HH , mas não he o que parece. Os HH de D., e G. são *Escarcejos*, pois não se demorão; e o de C. fórma Cantoria, porque se repete; e assim estes HH de C. com o da Clave ordenão propriamente a Cantoria de dous HH até encontrar no 9.^o Compasso o H de C., que tirando o 2.^o, fica de H , e H a Cantoria. Entenda-se communmente o *Escarcejo* neste caso, quando se assinaem só por huma vez os HH nos lugares de *fá*, e logo se escreverem outra vez aquelles proprios Signos sem elles. O mesmo se deve entender nas Cantorias de bb com os H ; e observadas as regras geraes, que tenho dado, nas mais advertencias, e circumstancias estou bem certo que, segundo as restricções, e exemplos, que vou mostrando, achará o novo Solfejante erudição, e facilidade para distinguir, e conhecer os sobreditos *Escarcejos*, isto he, o H *fá* nos lugares de *mi*, e o H *fá* nos lugares do mesmo *fá*, porque nos outros *Escarcejos* não póde haver o minimo embaraço.

DOCUMENTO XVIII.

Em que se mostra não ser a Cantoria de cinco HH , como parece no Exemplo, por ser de h , e H a Cantoria; e os mais HH tomar-se-hão por Escarcejo, pois falta o 2.º H , e se affma sem elle o seu lugar.

EXEMPLO.

Solf. de Léo.



Sempre se observe, que tocando-se na Cantoria hum lugar sem que tenha H , que o devêra ter para completar pela sua ordem a Cantoria com os mais, como neste Exemplo se vê em *C.* no 1.º, e 4.º Compasso, he final certo, e infallivel que os outros HH , ainda que entre si pareçam ter regularidade, não a tem, por ser expresso o *C.* sem elle, e os mais se devem cantar por *Escarcejo* com os nomes da Cantoria, que mostra a Clave; advertindo porém sobre o que já está dito, que para formar a Cantoria bastão muitas vezes dous, ou trez HH , que confinem; mas isto he não apparecendo Figura no lugar dos HH , que faltão, que a ser, como se mostra neste Exemplo, não formão Cantoria, por estar expresso sem H o *C.*, que he lugar do 2.º H .

DOCUMENTO XIX.

Em que se mostra outro Exemplo com semelhança ao antecedente, no qual parecendo a Cantoria de cinco H , he só de h , e H .

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



NO 5.º, 6.º, e 7.º. Compasso parece estarem o 3.º, 4.º, e 5.º H ; porém não he 5.º, 4.º, nem 3.º, por ser manifesto o lugar do 2.º sem elle, o que fora não se tocando o C. natural; mas basta não haver na Cantoria 2.º, para que o de G. não seja 3.º, e sem 3.º não ha 4.º, e sem 4.º não póde haver 5.º, pelo que he todo este Exemplo da Cantoria de h , e H , por ser patente sem elle o lugar do 2.º.



DOCUMENTO XX.

De outra excepção da principal regra geral, em que se mostra
ser fá o H no lugar certo de fá.

EXEMPLO.



O Primeiro F. H he fá, afinado por aquelle modo, e não sempre, pois também pôde ser, como no seguinte Documento veremos, o H de F. mi , e logo o H no proprio Signo fá, isto he descendo, porque subindo todas as vezes que o fá natural se alterar no mesmo Signo com H , que he o privativo modo do *Escarcejo intenso*, sempre ha de ser fá, como se vê no 3.^o Compasso deste Exemplo. Aquelle F. H no 4.^o Compasso também he fá por *Escarcejo sollevato*, e os H de G. do 4.^o, e 3.^o Compasso são *Escarcejos intensos*. Os H do 5.^o Compasso, afinados no Signo de F. , denotão fá por conta do sol H , de que já fizemos a proveitosa regra geral dos *dous nomes infalliveis*, sendo este Exemplo totalmente solfejado com os nomes da Cantoria de H , e *Natura*, entendendo-se que todos aquelles H depois dos H são *Escarcejos dimissos*, assim como também os H depois do Natural são *Escarcejos intensos*.

DOCUMENTO XXI.

*Em que se mostra como, quando he, e pôde ser mí, e fá
o mesmo Signo.*

EXEMPLO.



DIz-se *mí* em *F. H*, porque se affina no seu lugar proprio de *fá*, e *fá* no *H* do mesmo *F.*, por tirar o *H*, que foi *mí*. No 3.^o Compasso he semelhante o caso, pois aquelle *H* de *C.* he *mí*, porque se encontra no lugar certo de *fá*, e o *H* tambem he *fá*, por se oppôr ao *H* *mí*; e isto que se adverte nestes *HH*, e *HH*, se observará com todos os mais nas competentes Cantorias, em que occorrerem casos identicos.

DOCUMENTO XXII.

Em que se vê, que ainda que se metta alguma Figura entre o fá H , e o sól H , sempre hão de ser fá, e sól, ou dó, que tem a mesma força, e as proprias quantidades de sól.

EXEMPLO.

Solf. de Léo.



N O 3.º Compasso temos fá em G. H , lá, ou ré em B., e em A. H sól, ou dó, que tem as mesmas quantidades, e a propria força de sól. Mais se vê no 6.º, 7.º, 8.º, e ultimo Compasso, em que do fá H de G. ao sól H de A. se mette o sól de E., ultima Figura do 6.º Compasso: do sól de A. H para o fá de G. H mette-se B., e F., 2.ª, e 3.ª Figura do 7.º Compasso; e no ultimo se nota, que tambem descendo he o fá H junto de sól H , assim como he subindo; ainda que para descer algumas vezes se encontrará o fá, sem se lhe afinar H depois de sól H .

em summa, depois de *fé* natural, ainda que se metta Figura em meio, afinando-se logo H ao proprio Signo, ha de ser *fé* H . Depois de *sól* natural, occorrendo H ao mesmo *sól*, ainda que medee Figura, ha de se dizer *sól* H . Dous HH juntos immediatos subindo, ou descendo, o 1.^o denota *sól*, o 2.^o *fé* para descer; o 1.^o denota *fé*, o 2.^o *sól* para subir, alterados na entoação meio Ponto; e esta he a razão, por que todos aquelles HH , sendo sete para a vista, são trez, ou quatro sómente para a Cantoria.

DOCUMENTO XXIV.

Em que se mostra depois de fé natural ré H subindo, transito poucas vezes admittido dos Professores Antigos.

E X E M P L O.

Solf. de D. João Jorge.



N O 3.^o Compasso se vê passar do *fé* de G. natural ao *ré* H de A., que tem a propria força de *sól*, e o mesmo desabrimento. Esta entoação he contra o parecer dos Antigos, os quaes usárão muito pouco deste intervallo; porém entre os Professores Modernos com mais frequencia se pratica, dizendo-se licenciosamente com as vozes de hum Ponto a distancia de Ponto e meio, transito desabridissimo entre duas nótas immediatas, que asperamente conduz para hum affinação violenta, mas hoje tudo facilita o muito uso, e a grande prática.

Ad-

Advirto porém para os que se confundem nos termos, ou se embaraço na intelligencia, que este Exemplo não he excepção da regra geral dos *dous nomes infalliveis* *fa*, *sól* para subir, ou *sól*, *fa* para descer, porque essa regra não tem excepção, mas sim he outro caso muito distincto por carecer o *fa* de \sharp , pois eu não tenho proposto que não se poderia arbitrariamente dar *sól* com \sharp immediato a *fa* natural subindo, (o que neste Exemplo demostro) ou *fa* natural depois de *sól* \sharp descendo, porque absolutamente o que tenho estabelecido he, que dous $\sharp\sharp$ repentinos em dous Signos immediatos nunca deixarão de denotar subindo *fa*, *sól*, ou descendo *sól*, *fa*, pois digo que communmente quando se affina *sól* \sharp , se observa tambem \sharp no *fa* immediato, e não profiro, nem intento dizer que não se póde encontrar gradatim *fa* natural antes, ou depois de *sól* \sharp , por ser isto muito differente, ainda que seja sobre as mesmas syllabas de *fa*, *sól*, ou de *sól*, *fa*, pela notavel circumstancia de ter, ou não ter o *fa* \sharp , no que o méro Cantor não terá embaraço, pois este só deve tomar, e entender os accidentes conforme estão afinados; e não vendo expresso em qualquer *fa* o \sharp , (segundo os Modernos) não tem lei, nem arbitrio para lho dar na entoação.

Tenho mostrado nos Exemplos dos antecedentes Documentos os $\sharp\sharp$, quando são, e se devem tomar, e entender por modo de *Escarcejo*, por não guardarem regularmente a sua devida ordem, e nos seguintes os veremos nos seus lugares, ou propria positura; e não farei neste caso Solfa agradável, mas só regular em quanto ao que diz respeito, e relação ao que vou tratando para melhor me explicar.

DOCUMENTO XXV.

Em que se mostra irem succedendo todos os H H á Cantoria pela sua devida ordem: principia Natural, e acaba com sete H H , os quaes vão notados com os numeros, que bem explicão, e dão a entender a sua precisa regularidade.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com a regra geral do H .

The musical notation consists of three staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are represented by black dots on the staff lines, with some notes having flags or beams. Above the notes, the words "Certo fá." are written in a stylized font. Below the notes, the words "mi. Certo." are written, followed by a series of numbers indicating the sequence of notes.

Staff 1: Cantoria Natural. Notes: mi. Certo. 1.^o mi. Certo. 2.^o mi. Certo.

Staff 2: Notes: mi. Certo. 3.^o mi. Certo. 4.^o mi. Certo. 5.^o

Staff 3: Notes: mi. Certo. 6.^o mi. Certo. 7.^o 6.^o 5.^o 4.^o 3.^o 2.^o 1.^o Certo.

Cantoria de sete H H :

Claramente se vê como devem ser entendidos precisamente os H H pela sua ordem huns depois de outros; e também se observe, e entenda que todos elles se afinão nos lugares do fá certo da Cantoria antecedente, para serem mi certo na Cantoria, que vão formando.

DOCUMENTO XXVI.

Em que se mostra como o H vai tirando regularmente os HH , que forão *mi*, e vai com certeza sendo *fá*; e para os HH , que já não são *mi*, vai o H com o proprio nome da mesma Cantoria, diminuindo na entoação meio Ponto.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com a regra geral do H a respeito dos HH .

The musical example consists of three staves. The first staff is labeled "Cantoria de sete HH ." and shows a sequence of notes with labels: *Certo. fá.*, *Certo. mi.*, *Certo. fá.*, *mi. Certo. 7.º*, *fá. Certo. 6.º*, *mi. Certo. 5.º*. The second staff continues the sequence with labels: *Certo. mi.*, *Certo. fá.*, *Certo. mi.*, *fá. Certo. 4.º*, *mi. Certo. 3.º*, *fá. Certo. 2.º*. The third staff is labeled "Cantoria Natural." and shows a sequence of notes with labels: *Certo. fá. Certo.*, *mi. Certo. 1.º*, *fá. 1.º*, *2.º*, *3.º*, *4.º*, *5.º*, *6.º*, *7.º*. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line.

Neste, e no antecedente Documento fica demonstrado com bastante evidencia o como se afinão os HH , e se tirão com os H tudo pela sua ordem; e tambem se entenda, e observe que o H sempre he *fá certo*, quando se affina no lugar do H , que tem sido *mi certo*.

DOCUMENTO XXVII.

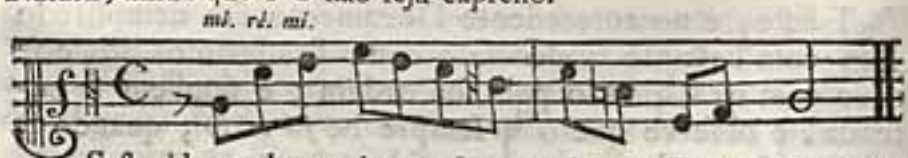
Em que se mostra na Cantoria de $\sharp\sharp$, que não ha 2.^o sem 1.^o, 3.^o sem 2.^o, 4.^o sem 3.^o, &c., e por falta desta precisa regularidade se dá a conhecer menos hum \sharp dos afinados; isto he, para prevenir o Solfista, vendo hum Cantoria expressa, o como ha de cantar, e entender hum \sharp menos daquelles, que vê figurados na Clave, ou Cantoria.

Atendão-se os seguintes Exemplos, que são observações proveitosas, e infalliveis, as quaes darão grande luz, e documento ao reflectivo Solfista. Serão regras geraes para quando se encontrar equívoca hum Cantoria em tal circumstancia, que pela positura de certo \sharp se entendão os nomes de outra, diminuindo hum dos $\sharp\sharp$ afinados, no conceito, e nomes da Cantoria; isto he, pela apprehensão certa de que não se figurando pela sua precisa ordem hum \sharp depois de outro, mas sim o outro além deste, que se deveria afinar, diminue, e dá a entender hum \sharp menos dos expressos na Clave, solfejando-se pela certeza, e intelligencia deste motivo os nomes de outra Cantoria, que não se vê afinada.

EXEMPLOS.



Sustenido no lugar do 2.^o sem 1.^o denota Cantoria de b , e Natural, ainda que o b não seja expresso.



Sustenido no lugar do 3.^o sem 2.^o denota Cantoria Natural: haverá \sharp no lugar do 1.^o \sharp , quando não se entenda tacito, e não he 3.^o o \sharp de G .

Suf-

lá. sol.

Sustenido no lugar do 4.^o sem 3.^o denota Cantoria de H , e H :
suppõe-se H , não sendo exprello, no lugar do 2.^o H , e não he o de D. 4.^o

sol.

Sustenido no lugar do 5.^o sem 4.^o denota Cantoria de dous H :
suppõe-se H , não sendo exprello, no lugar do 3.^o H , e não he o de A. 5.^o

lá. sol.

Sustenido no lugar do 6.^o sem 5.^o denota Cantoria de trez H :
suppõe-se H , não sendo exprello, no lugar do 4.^o H , e não he o de E. 6.^o

lá. sol.

Sustenido no lugar do 7.^o sem 6.^o denota Cantoria de quatro H ,
e terá H ou exprello, ou tacito no lugar do 5.^o H , e não he o de B. 7.^o

Em summa, o ultimo H , que se vê em todos estes Exemplos, nunca vale para ser *mi*, porque lhe falta o antecedente pela sua ordem, que seria aonde está, ou supponmos o H , e por isso só valem os dous antes do H , ou da supposição d'elle, por estarem na sua devida positura, pois só aonde se advertirem os dous ultimos regulares, se poderá com elles formar a Cantoria, que mostrarem.

A razão Theorica fundamental deste motivo póde ver o Solista, que for capaz da sua intelligencia, no Documento LXXIII. Regra V.

DO-

DOCUMENTO XXVIII.

Em que se vê a Cantoria de seis HH , sem que se veja o 1.º, nem o 4.º, e com tudo ser de seis HH a Cantoria.

EXEMPLO.



DO 1.º Compasso para o 2.º se fórma a Cantoria de trez HH , sem que se veja o 1.º: do 2.º para o 3.º Compasso a de quatro HH , sem este 4.º ser expresso: do 3.º para o 4.º Compasso a de seis HH , sem se ter visto na Cantoria nem o 4.º, nem o 1.º; porém tacitamente se entendem, e com evidencia se conhece ser sufficiente que o ultimo, e o penultimo se conformem, e acordem entre si nas suas posituras para se poder formar perfeita Cantoria, não se tocando no lugar dos HH que faltão.

DOCUMENTO XXIX.

Em que se vê dentro de hum Compasso cinco HH , não sendo a Cantoria mais que de quatro, e não ser de cinco pelo motivo, e razão dos dous HH repentinos em dous Signos immediatos.

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



POr estarem no 1.º Compasso os dous HH de *A.*, e *B.* immediatos hum ao outro, não he o H de *A.* o 5.º a respeito do 4.º de *D.*, que está não só no mesmo Compasso, mas em toda a Cantoria, e geralmente se irá praticando, e entendendo que o 2.º H de dous immediatos sempre he *sol*, e *fá* o 1.º, e de outro modo não se dirão os nomes proprios daquelle Compasso. O H de *B.* não póde ser o 7.º, por não haver 6.º, e do 2.º para o 3.º Compasso se vê H em *B.*, e *E.*, que parecem 7.º, e 6.º; porém não o podem ser, por ir mediando, e dizer-se o lugar do 5.º, que he *A.*, sem elle: logo no 4.º Compasso se ordena perfeitamente a Cantoria de cinco HH , porque se encontra nelle pela sua precisa ordem o 4.º, e o 5.º.

DOCUMENTO XXX.

Em que se mostra com todo o rigor hum dos casos, em que se faz conta dos HH , para formar com elles Cantoria, ainda que se assinem huns primeiro do que outros, v. gr. o 2.^o primeiro que o 1.^o, ou o 5.^o primeiro do que o 4.^o, &c., e se verda extraordinariamente desprender-se, e apartar-se a voz do fá de G. natural, e passar a dizer mí no tom de dó em A. H .

EXEMPLO EXTRAORDINARIO.



Com pouco fundamento se deixaria de formar a Cantoria de dous HH no 1.^o, e parte do 2.^o Compasso, e em todos os mais casos semelhantes a este, pois como estão á vista, ainda que se assine o 2.^o primeiro que o 1.^o, com as duas Mutanças antecedentes no 1.^o Compasso se ordena, e fórma perfeitamente a Cantoria de dous HH . Vamos ao caso extraordinario. Da Figura de G. no 2.^o Compasso, que he *fá*, para o H de A., que ha de ser *mí* no mesmo Compasso, he que temos o caso fóra do ordinario naquelle transito, pela Cantoria que repentinamente se fórma de cinco HH , por se acharem todos os precisos no 4.^o Compasso para regularmente se estabelecer a dita Cantoria; e ainda que o *mí* de A. H , descendo do *fá* de G. natural, he no-

nome extraordinario, como no III. Discurso, lugar, que propriamente está destinado para esta materia, com largueza mostrarei, com tudo aqui foi necessario este caso para com todo o rigor, e evidencia mostrar, que sendo o H de *A.* o 5.º, por elle principiei de repente a sua Cantoria, porque concorrêrão logo os mais HH precisos, e não houve, nem se tocou Signo sem elles nos lugares, que erão necessarios para ordenar perfeita, e completa Cantoria, que dizendo-se qualquer daquelles Signos sem H , já não se poderia formar, e pelo beneficio de hum nome só extraordinario corre perfeitamente toda a Cantoria de cinco HH , a qual não correria sem elle, nem ficaria bem ordenada.

DOCUMENTO XXXI.

Em que se mostra não ser nome extraordinario dizer-se fá, e ré em hum mesmo Signo, por mediar a Pausa de Semicolchea, ou ainda que fora menor.

EXEMPLO.

Solf. do Sr. David Perez.



OS primeiros dous *A. A.* do 2.º Compasso devem ser *fá*, e o que está depois da Pausa de *Semicolchea* precisamente *ré*; e tão ordinario he denominar-se acima do *mí* de *G.* H *fá* a *A.*, como dizer-se duas notas abaxo de *C.* H tambem *ré* ao mesmo *A.*; e havendo-se de cumprir com hum, e outro accidente, elles mostram, e ensinão os nomes, que melhor, e mais propriamente conduzem para este effeito.

DOCUMENTO XXXII.

Em que se mostra como se devem anticipar, e dispôr os nomes da Cantoria, prevendo o accidente, que ainda está remoto.

PAra não achar o Solfejante embaraço na disposição dos nomes, que melhor convierem, e dispuzerem a Cantoria, ha de sempre olhar pela Musica subsequente a prever, e precaver o que se affina, isto he, os accidentes, que encontra, pois muitas vezes dous, trez, e mais Compassos antes se principia a dispôr, e fazer conta do accidente, que ainda parece estar remoto, pois repentinamente não poderá remediar os nomes da Cantoria sem hum nome extraordinario, do qual se deve fugir, e não usar sem expressa necessidade.

E X E M P L O.

Solf. do Sr. David Perez.



Com a Mutança *lá* em *B.*, ultima Figura do 1.º Compasso, se dispõem os nomes para entrar logo no 3.º a Cantoria de dous H com as vozes proprias da precisa relação do Tom; e quem assim não precaver os accidentes para anticipar o conceito da Cantoria, dará os nomes com impropriedade ao 3.º, 4.º, e 5.º Compasso, pelo que andará sempre o Solfista prevendo a Cantoria, pois sem esta anticipação he difficil a emenda, querendo dar-se-lhe, quando algum dos accidentes, de que se deve fazer conta, estiver presente sem a anticipada, e segura prevenção do Cantor.

DO-

DOCUMENTO XXXIII.

De algumas observações, e advertencias para distribuir com discrição, e segurança os nomes em fôrma, que dem sempre melhor tom para as entradas depois das Pausas, e com especialidade para se passar com intelligencia, e prevenção de huma para outra Cantoria.

Solf. do Sr. David Petez.

E X E M P L O.



NA ultima Figura *E.* do 2.^o, e na primeira do 3.^o Compasso se dirá *lá, lá*; e *sól* em *D.* immediato, para com huma Mutança tacita em *E.*, de *D.* para o *G.* no tempo da Pausa se dizer depois della *fá, fá* em *G.*, e *mí* em *F.* H , pois com elle se fôrma a Cantoria: a razão he, porque com as Mutanças de *E.* se prevê o ouvido, e se diz o *fá* proprio para a Cantoria depois da Pausa; e quem differ sem Mutança *mí, mí, ré* antes da Pausa do 3.^o Compasso, verá que aquelle *ré* chama pela entoação de *sól* no *G.* depois da Pausa, o que não pôde ser para a Cantoria seguinte de H , e H ; e se me disserem que he desnecessaria aquella Mutança de *E.* no 2.^o Compasso, por não descer a Solfa, e parar a voz na entoação com a Pausa, digo, que he precisissima para correr, e dispôr a Cantoria, pois sem ella a syllaba *ré*, que se diria a *D.*, só podia conduzir a dizer *sól* em *G.*; e com as Mutanças, depois de se nomear *sól* em *D.*, está o ouvido convidado, e satisfeito para cantar propriamente *fá* no *G.* Sempre que os nomes se puderem armar com regularidade, e discrição para assim passar de humas a outras Cantorias, e entradas depois de Pausas, se faça, e com este uso se grangeará perfeitissima harmonia, e notavel destreza em precaver as Cantorias repentinas.

DO-

DOCUMENTO XXXIV.

Em que se mostra quanto he util convidar o ouvido com os nomes proprios para a mudança de Cantoria por meio de Mutanças.

Solf. do Sr. David Perez. E X E M P L O.



N O ultimo G. do 1.^o Compasso se dirá *lá*: *lá*, e *sól* ás duas Figuras G., e F. do 2.^o Compasso, e no F. depois da Pausa também *sól*; e depois da ligadura, fazendo-se huma Mutança tacita em G., se dirá *mí* no A. H, por ser o 5.^o H pela sua ordem depois do 4.^o.

DOCUMENTO XXXV.

Em que se mostra como pelas Mutanças, ou tacitas, ou expressas, se passa ordinariamente de huma para outra Cantoria.

Solf. do Sr. David Perez. E X E M P L O.



F Azendo-se a Mutança *lá* no ultimo E. do 2.^o Compasso, e considerando-se tacita a Mutança *ré* para o 3.^o Compasso também em E., se dirá propriamente *fá* no G. pa-

para correr a Cantoria de H com os seus proprios nomes, e desta passar para a de dous HH , tudo por intervenção de Mutanças.

DOCUMENTO XXXVI.

Em que se vê como se evitão os nomes extraordinarios por meio de Mutanças ou tacitas, ou expressas, havendo modo, e lugar para se fazerem.

EXEMPLO.

Solf. do Sr. David Perez.



ENtre as duas Figuras do 1.º Compasso *C.*, e *A.* ha de haver huma Mutança tacita em *B.*; e no *B.* depois da Pausa no 2.º Compasso, se dirá *ré*, para assim correr bem a Cantoria, o que não succederá, dizendo-se *mi*, *ré*, *dó* nas primeiras trez Figuras do 2.º Compasso; porém com aquellas duas Mutanças, tacita, e expressa, se fórma a Cantoria de dous HH com ordinarios termos, e sem nome extraordinario: o H de *C.* no 3.º Compasso he *fá*, porque tira o H , que foi *mi*.

DOCUMENTO XXXVII.

Em que se pondera, e dá hum arbitrio facil para se vencer huma grande difficuldade, que ha na Musica, e em certo modo para o méro Solfista quasi de impossivel comprehensão, sem o soccorro deste arbitrio.

HE huma das maiores difficuldades, que ha na Musica, estar o Solfejante vendo huma Cantoria, e ser-lhe preciso entender, e cantar os nomes de outra, que não vê: v. gr. estar na Cantoria de \flat , e *Natura*, e fugir a modulação para a de \sharp , e \sharp , sem este ser expresso: estar na Cantoria de \flat , e \sharp , e sem que appareça, nem se veja o 2.º \sharp , haver de advertir, e formar a Cantoria com os nomes de dous \sharp ; ou da mesma sorte estar na de b , e *Natura*, e passar a harmonia para a Propriedade, e vozes de \flat , sem este apparecer, nem ser visto, &c.

Mas como tenho ide do, e exposto *Systema*, para que o méro Solfista entenda, e conheça com evidencia a Cantoria de hum accidente, que não vê, por outro, que em certa positura he patente, como já vimos na diminuição, que dei a entender de hum \sharp dos figurados na Cantoria de \sharp , e tambem veremos nos Documentos, e Cantorias de bb , quando particularmente tratar delles, hum b mais entendido na Cantoria dos que se virem afinados; isto do mesmo modo pela tal, ou qual apprehensão de hum certo accidente em tal, ou qual positura, dando com elle a comprehender o accidente, e Cantoria, que não se vê, e se deve advertir, e formar; assim tambem para as difficuldades, e casos acima ponderados, que são passar da Cantoria *Natural* para a de \sharp , desta para a de dous \sharp , &c., ou da mesma sorte, e com a mesma obscuridade passar da Cantoria de b , e *Natura* para as vozes de \flat ; isto he, sem haver final, nem accidentes, que possão indicar mudança de Cantoria, me lembra, e me satisfaz que será proveitoso para o Sol-

o Solfejante, que já for experto na harmonia, dar-lhe a entender esta difficuldade pelas syllabas das cordas proprias do Tom de 3.^a maior, conhecendo, e procurando apalpar com a voz as especies, e relação de huma 8.^a; e a segurança, ou infallibilidade, que ha na certeza deste documento, he a razão mais forte, que me incita para persuadir a sua utilidade, sendo a consequencia tirada com a propria experiencia, á qual me remetto, pois esta em toda a materia he a que melhor convence, persuade, e inteiramente satisfaz.

Todas as vezes que hum Solfista andar na affinação, e pronuncia solfejando com violencia as syllabas, ou vozes da Solfa, entenda logo que aquelles nomes, com que canta, não são os precisos da relação do Tom, e harmonia delles; e para conhecer, e procurar os naturaes á Cantoria, fugindo dos violentos, como alheios da modulação, e das proprias cordas do mesmo Tom, recorra prompto á idéa, e intelligencia certa do arbitrio proveitoso, e infallivel, que está premeditado, e vou a propôr.

As cordas do Tom de 3.^a maior são as mais proprias, e equivalentes para esta idéa; a privativa relação das vozes da 8.^a deste Tom são *dó, mí, sól, fá* subindo, e *fá, sól, mí, dó* descendo: a 8.^a de *dó*, quando he Tom, sempre he infallivelmente *fá*: este *fá* mostra logo immediato o *mí certo*, segundo a Cantoria; e este *mí certo* ha de ser o governo certissimo para o conhecimento da Cantoria, que não vemos, e desejamos conhecer. Eu me explico mais: A 8.^a de *dó* sempre he *fá*, quando o *dó* he Tom; porém quando o não for propriamente, mas sim harmonia de 5.^a do Tom, a 8.^a deste *dó* será com certeza *sól*, e não *fá*, o que logo se ha de conhecer por esta advertencia, e observação que faço; e he, que quando o *dó* não for Tom, sempre será a sua 8.^a *sól*, porque se ha de tocar, sem que possa haver dúvida, ou logo, ou pouco depois o *fá* consecutivo do *sól*; e quando o *dó* for harmonia do Tom, e não de 5.^a, ha de ser

a sua 8.^a *fá*, e ha de tocar ou logo immediato, ou pouco depois o *mi* expressamente; mas quando este não for manifesto, advirta o previsto Solfejante que então se entenderá o nosso caso de passar a modulação para outra Cantoria, que não vê expressa, fazendo-lhe a conta, e entendendo-a com a intelligencia, que lhe der aquelle *mi certo* immediato, que lhe mostrar o *fá* da 8.^a do *dó*, que for Tom; o que claramente se póde muito bem entender pelos Exemplos, que vou a mostrar nos Documentos seguintes, manifestando primeiro no subsequente as cordas, e relação dos Tons.

DOCUMENTO XXXVIII.

Em que se dá huma breve noticia das cordas dos dous Tons, que ha na Musica, hum de 3.^a maior, outro de 3.^a menor, com a propria relação das suas vozes subindo, e descendo, para entender, e saber o méro Solfista apalpar com a voz os principaes intervallos de 3.^a, 5.^a, e 8.^a de qualquer Tom, e para com esta intelligencia vencer huma das maiores difficuldades da Musica.

EXEMPLOS.

Cordas do Tom de 3.^a maior.

Tom. 3.^a 5.^a 8.^a 8.^a 5.^a 3.^a Tom.

Dó. mi. fól. fá. Fá. fól. mi. dó.

Subindo. Descendo.

Tom. 3.^a 5.^a 8.^a 8.^a 5.^a 3.^a Tom.

Dó. mi. fól. fá. Fá. fól. mi. dó.

Subindo. Descendo.

Tom.



Cordas do Tom de 3.^a menor.



O Tom de 3.^a maior desce com as mesmas vozes, com que sobe : o Tom de 3.^a menor sobe, dizendo *mi* na 5.^a do Tom; e desce, dizendo *lá* no lugar de *mi*. A fundamental razão he, por ser aquelle Signo casa propria da Mutança, que converte a syllaba *mi* em *lá*.

Nestes dous Tons, ou modos se comprehende toda a Musica, e se habitua tanto o ouvido á entoação das suas vozes, que pelas cordas do Tom de 3.^a maior darei nos seguintes Documentos a entender a grande difficuldade, que

propuz no antecedente, pela certeza de mostrar o *fé* da sua 8.^a o *mi certo* da Cantoria, o que não seria facil de conseguir sem a percepção, e arbitrio deste soccorro: e nos Tons de 3.^a menor tambem o *lá* da sua 8.^a mostra o *fé certo* da Cantoria, sendo o *sól*, que medea \flat nas de $\flat\flat$, ou \sharp nas de $\sharp\sharp$. Observem-se nos Exemplos os lugares, que estão notados para a sua melhor intelligencia.

DOCUMENTO XXXIX.

Em que se mostra passar a Cantoria Natural para a de \flat , e \sharp , sem este ser nella expresso.

EXEMPLO.



A Té ao 3.^o Compasso he de \flat , e *Natura* a Cantoria, e do 4.^o até ao fim he propria, e infallivel a de \flat , e \sharp . Torno a dizer, que o *fé* da 8.^a de qualquer Tom de 3.^a maior nos avisa, e mostra logo immediato o *mi certo* da Cantoria, ainda que este não seja expresso; e com esta observação se entenderá não só este Exemplo, mas todos os mais semelhantes nas Cantorias de $\sharp\sharp$, em que poderão occorrer equivalentes casos; e tanto para este, como para os que forem identicos, não pude descobrir, nem se dá outra idéa melhor, e mais certa, que a privativa relação do Tom, e o *mi certo*, que mostra o *fé* da 8.^a, por ser esta a propria, e essencial; e por não haver nestas Cantorias, e nas outras de $\sharp\sharp$ accidente, que se veja em tal positura, o qual possa dar a entender a Cantoria, que não se vê expressa.

DO-

DOCUMENTO XL.

Em que se mostra que o fá da 8.^a dá immediato o mí certo para a Cantoria de dous HH , que neste Exemplo se deve entender, e formar.

Solf. de D. João Jorge.

E X E M P L O.



Quem cantar a Solfa deste Exemplo com os nomes da Cantoria, que mostra a Clave, fará com violencia a sua affinação; e quando se affinem á força de instrumento, não lhes darão os seus nomes proprios, porque depois daquelle *D.* do 1.^o espaço, que vai notado, se devem supôr dous HH , e não he supposição falsa, porque na verdade ha o que se suppõe. Experimentem-se huns, e outros nomes, e se conhecerá a differença, e satisfação, que o ouvido recebe; e será mais sensível a impropriedade, e estranheza se se differem os violentos, todas as vezes que a voz ferir no *A.* do 4.^o, e 5.^o Compasso. Se differ nelle *ré*, estranhará o ouvido o representar-se-lhe a sua 3.^a hum *fá* desabridissimo, e duro; e chamando ao dito *A. dó*, ser-lhe-ha doce, e suave a sua 3.^a *mí*, por ser *ré*, *fá* só entoação propria de 3.^a menor, e *dó*, *mí* só propriissima harmonia de 3.^a maior; e por isso quando no 2.^o Compasso se diz *dó* no *D.* grave, seguindo a ordem da precisa relação do Tom com as proprias cordas da harmonia da sua 8.^a, se vai chamar *fá* ao *D.* agudo, ultima Figura do mesmo Compasso, e já dalli fica o ouvido percebendo o *mí certo* da harmonia, e os nomes de dous HH , e até ao fim levará a mesma satisfação, por ser a sua propria Cantoria, e relação de Tom.

DO-

DOCUMENTO XL.

Em que se mostra que na Cantoria de b, e Natura occorrem os nomes da de b, sem este se ver expresso.

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



A Té ao 3.^o Compasso he Cantoria de b, e Natura, e do 4.^o até ao fim he de b, e Natura a Cantoria. Advirta o Solista experto, e previsto que em semelhantes casos deve procurar logo com os olhos a precisa relação do Tom, e a harmonia da Solfa, que segue, para propriamente se regular com as suas cordas, as quaes para outro Tom serão alheias. Esta circumstancia he certo que não a póde bem advertir o que for principiante, mas só a poderá entender o que tiver bastante harmonia, muita, e bem adquirida prática de solfejar regularmente, advertindo, e precavendo sempre, que immediato ao *fá* da 8.^a de qualquer Tom de 3.^a maior he *mí*, e que este propriamente demonstra, e avisa a Cantoria, que se suppõe, e deve ser.

Este Exemplo, e outros muitos, que pudera formar, são os que carecendo deste arbitrio, e soccorro, julgo de bastante embaraço para os que são meramente práticos; porém observada a estranheza da affinação, que logo se ha de sentir no pezo da sua violencia, se procurarão aquellas syl-

syllabas, que o ouvido receber mais gratas pelas cordas do Tom, e vozes intermedias, as quaes serão as proprias da Cantoria, que não se vê, e a que com ellas propriamente se deve formar.

Não mostro Documento, nem aponto Exemplo daquelle *dó*, que não he Tom, mas sim harmonia de 5.^a do mesmo Tom, e da sua 8.^a infallivelmente *sól*, porque não ha nas Cantorias a este respeito embaraço, que nos propo-nha algum caso, para que o deva em prática mostrar; isto por se conhecer com evidencia que o motivo preciso, e certo de se dizer *sól* a esta 8.^a he sempre o ser patente, e expresso o *fá* da Cantoria, ou logo immediato, ou pouco depois do *sól* 8.^a deste *dó*, que não he Tom; e quando o *fá*, que se vê, nos mostra o *sól* da 8.^a, nem ha escrúpulos na Cantoria, nem he Tom aquelle *dó*; e assim porque he manifesto á vista, não deixa vacilar a razão, para que se possa entender ser *fá*, e não *sól* a 8.^a daquelle *dó*, por não se poder duvidar da Cantoria, que propriamente se está vendo figurada.

DOCUMENTO XLII.

Em que se mostrão particularidades proveitosas, e observações certas do H nas Cantorias de bb, para se conhecer outra Cantoria muito distincta da que se vê expressa.

TOdas as vezes que o H de C. se affinar na Cantoria Natural sem o 1.^o H, dá a entender, e chama a de b, e *Natura*, suppondo-se, e entendendo-se o b tacito, e com elle se formará a Cantoria, como se fora expresso. Este he o modo, com que hum accidente, como he o H de C., visto em tal circumstancia, dá a entender outro accidente tacito, como he o b de B., e os nomes de outra Cantoria, que não se vê, como prometti demostrar.

EX-

EXEMPLO.



Observe o estudioso Solfejante, que o \sharp de C., estando a Cantoria Natural, he indicio certo de se advertir, e fazer conta com os nomes da Cantoria de b, e *Natura*; e todas as vezes que se encontrar B. sem b, será como se vê no 2.^o, e penultimo Compasso deste Exemplo, porque sobe immediato para o *sol* de C. \sharp , e sempre aquelle B., que está Natural, ha de ser *fá* alterado na entoação meio Ponto para cima. Este Exemplo, em que mostro denotar o 2.^o \sharp , sem o 1.^o na Cantoria Natural a de b, e *Natura*, he preceito especialissimo, a que deve attender o Solfista para affinar huma Cantoria, quando vê os nomes de outra.

DOCUMENTO XLIII.

Em que se mostra que também he certo que o H de F., afinado na Cantoria de b, e Natura, chama, e dá a entender os nomes da Cantoria de dous bb; isto he, solfejando-se a syllaba fá no Signo de E. sem b, ou ainda com H , não obstante ser o lugar do 2.º b.

TOd as vezes que na Cantoria de b, e Natura o Signo de E. subir para o de F. H , por ser este alterado meio Ponto para cima, também o fá de E. será alterado meio Ponto, como se mostra no Exemplo; e este he o motivo, por que não póde ter b E., sendo com tudo, como sempre será, a Cantoria de dous bb.

EXEMPLO.



Depois da Pausa do 2.º Compasso he toda a mais Cantoria de dous bb, sem que se veja b em E.; e da mesma forte que o H de C., estando a Cantoria Natural, chama, e dá a entender a de b, e Natura, sem o b ser expresso; assim também o H de F. na Cantoria de Natura, e b faz chamar, e dar a conhecer a de dous bb; isto sempre he certo, ainda que não se veja o 2.º b expressamente no E., antes estando junto do sol de F. H , não se lhe póde afinar b; porque aquelle lugar do fá de E. deve ser também alterado na entoação meio Ponto para chegar-se mais ao sol H , e por isso não póde ter b, como já está dito, e se vê no 4.º Compasso.

Estas são as observações certas, e proveitosas, com que denotão os $\sharp\sharp$ nas Cantorias de bb mais hum b tacito na Cantoria, que não se vê expresso: são regras geraes, e a sua razão theorica fundamental se póde ver no Documento LXXIII. Regra IV.

DOCUMENTO XLIV.

Em que se mostrão dous $\sharp\sharp$ afinados pela sua natural positura na Cantoria de dous bb , porém sem ordem, para mudar a Cantoria, porque toda ella be, e deve ser de dous bb .

EXEMPLO.



EM Cantorias de bb nunca os $\sharp\sharp$ são *mi*, ainda que se figurem dous, ou mais pela sua devida posição: só se a Cantoria se puzer primeiro Natural, e depois se afinar \sharp , ou $\sharp\sharp$ pela sua precisa ordem, e positura propria; e póde tambem figurar-se primeiro o \sharp que o \sharp na Cantoria de b , e *Natura*, e fazer Cantoria de \sharp , e \sharp , como se vê por Exemplo no Documento seguinte.

DOCUMENTO XLV.

*Em que se mostra na Cantoria de b, e Natura formar o H de F.
a sua Cantoria primeiro que se figure o H de B.*

E X E M P L O.

Solf. de D. João Jorge.



HE sem dúvida que do 3.º para o 4.º Compasso se fórma a Cantoria de \flat , e \natural , ainda que este occorre primeiro do que o \flat de B.; mas he bastante tello á vista para poder propriamente formar a sua Cantoria, pois concordando o \natural de F. com o \flat de B., sempre se deve entender a Cantoria de \flat , e \natural .

Concluo esta materia dos \natural dizendo, que nas Cantorias de $\flat\flat$ não tem, nem póde ter cutra applicação propria o \natural , antes será muito alheia toda a mais que se lher, porque será irregular, como já notei no primeiro Discurso Regra XI.

Em summa. Ultimamente advirto para maior clareza, e para desterrar todas as dúvidas, e confusões sobre as proprias regras já estabelecidas, que os \natural , que forem logo afinados na Clave, (e o mesmo digo tambem dos $\flat\flat$) produzem os seus effeitos pelo progresso da Cantoria em todos aquelles Signos, em quanto os ditos accidentes não forem destruidos pelo \flat ; porém para a intelligencia prompta dos \natural , $\flat\flat$, e \flat , que se figurarem repentinamente,

se entenda, que de ordinario só valem, e contém a efficacia do proprio vigor, e dos seus nomes dentro de meio Compasso, sem que seja precisa a superflua repetição de se tornarem a afinar nas mesmas Figuras para se deixar de entenderem como expressos; mas passando de hum para outro Compasso, não se repetindo a sua assinatura, he final que já não se deve fazer conta delles: e a causa he, porque tambem se destroem, e acabão os effeitos dos accidentes, ou havendo Pausa, ou clausula, ou distancia, ou variedade nos pontos, pois todos estes motivos fazem com que, para melhor intelligencia dos mesmos accidentes, seja forçoso tornarem-se de novo a figurar para a producção dos seus privativos officios, quando algum delles he outra vez necessario para o total regulamento da boa modulação, e precisa harmonia.

DOCUMENTO XLVI.

Em que se trata dos bb, e da mais verdadeira intelligencia das suas particularidades.

A Lém de se observar com os bb a privativa ordem de se afinarem huns depois de outros para o ultimo ser *fa* nas Cantorias, que com elles se formão, tem o b a particularidade de ser o ultimo sempre *fa*, ainda que não se veja o penultimo; e absolutamente digo, que todo o b, afinado só, e repentino em qualquer Cantoria, será sem questão *fa* infallivelmente: quero dizer, (e observe-se que he ao contrario dos HH) póde ser *fa* o 2.^o b, sem que se veja o 1.^o; o 3.^o sem que se veja o 2.^o; o 4.^o sem que se veja o 3.^o; o 5.^o sem que se veja o 4.^o; o 6.^o sem que se veja o 5.^o; e o 7.^o sem que se veja o 6.^o; isto he, sem que se vejam expressos na Cantoria, porque he especial privilegio do b repentino nunca deixar de ser *fa*, ou seja entre as Cantorias dos proprios bb, ainda que pareça não trazer a sua regu-

gularidade, ou nas de $\sharp\sharp$, ou tambem na Cantoria de \flat , e *Natura*, pois em qualquer parte que se figurar repentino, será sempre *fé* o \flat .

Não guardão os bb tão rigorosamente a sua ordem como os H H : não digo isto em quanto á propria relação, e especulativa intelligencia delles, mas sim em quanto á vista, por não serem tão patentes nos bb aquellas precisas condições, que se hão de ver nos H H, pois estes não formão Cantoria, como já mostrei, sem concordarem entre si expressos os dous ultimos, porque sempre são attendidos pelo regulamento de se verem huns a outros para denotarem, e estabelecerem as suas Cantorias, o que não se entende dos bb, porque não importa que se avistem, pois hum só, e repentino, ainda que pareça sem ordem, sempre vale para ser *fá*, porque tem na relação do Tom os outros bb, com os quaes guarda a sua regulada, e concordante positura.

Pelos Documentos seguintes ir-se-hão notando com Exemplos figurados todas as particularidades dos bb, em que figo respectivamente o proprio Systema, e a mesma formalidade, assim como pratiquei com os HH.

DOCUMENTO XLVII.

Em que se mostra como na Cantoria Natural he fá o b repentino, quando este, segundo o que parece, não vem afinado pela sua ordem.

EXEMPLO.



DOCUMENTO XLVIII.

Em que se mostra chamarem-se sempre fá a todos os bb, que se affinão, ou parecem que são figurados sem ordem propria.

EXEMPLO.



Ponho os nomes na maior parte das nótas deste Exemplo para mais clareza, e para melhor me explicar. Todo o b repentino he *fá*, ainda que não se vejão os antecedentes, e especulativamente neste Exemplo sempre governão, e se devem entender os que não são expressos a respeito dos que o são.

Note-se. A Clave mostra hum H , este tambem terá a sua força no F. do 4.^o Compasso para confirmar o 2.^o b: o 1.^o b entende-se tacitamente do C. do 3.^o Compasso para o A. do 4.^o: aquelle B. do 5.^o Compasso não tem b, porque a Clave não o demonstra; e ainda que a Clave o tivesse, alli se lhe affinaria H para chamar trez bb, como figurado no lugar do penultimo de dous bb, e por este motivo chama, e dá a entender o 3.^o b. Da mesma sorte o H de E. do 6.^o Compasso chama, como logo se encontra, o 4.^o b a D.; e não tendo expressos mais que dous bb neste Exemplo, os quaes materialmente parece que não confinão, com tudo em rigor se deve chamar *fá* a qualquer dos expressos, pois os mais, que são tacitos, parece-me que os deixo com evidencia expostos, e demonstrados.

DO-

DOCUMENTO XLIX.

Em que se mostra irem-se afinando todos os bb á Cantoria pela sua devida ordem: principia Natural, e acaba com sete bb, os quaes vão notados com os numeros, que bem explicão, e dão a conhecer a sua regularidade.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com a regra geral do b.

Cantoria Natural. mi. Certo. fá. 1.º

Certo. mi. Certo. fá. Certo. mi. Certo. fá.

fá. 3.º Certo. mi. Certo. fá. 4.º Certo. mi. Certo. fá. 5.º

Certo. fá. 6.º 5.º 4.º 3.º 2.º Certo. 7.º Cantoria de sete bb. 1.º

Todos os sete bb, que se podem figurar, mostro afinados, e também faço entender que sempre o *mi certo* das Cantorias antecedentes he lugar *certo* para o *fá* dos bb, que se vão afinando pela sua precisa ordem.

DOCUMENTO L.

Em que se mostra como o \natural tira regularmente os bb, que forão fá, e vai com certeza sendo mi; e aos bb, que deixão de ser fá, vai o \natural com o proprio nome da mesma Cantoria accrescentando na entoação meio Ponto.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com a regra geral do \natural para com os bb.

The musical notation consists of three staves, each starting with a treble clef and a key signature of three flats (bb). The notes and their corresponding cantoria labels are as follows:

- Staff 1:**
 - Notes: \flat (F), \flat (C), \flat (G), \flat (D), \flat (A), \flat (E), \flat (B).
 - Labels above: Certo fá., Certo fá., Certo. fá.
 - Labels below: Cantoria de sete bb. mi. Certo. 7.^o, mi. Certo. 6.^o, mi. Certo. 5.^o.
- Staff 2:**
 - Notes: \flat (F), \flat (C), \flat (G), \flat (D), \flat (A), \flat (E), \flat (B).
 - Labels above: Certo. fá., Certo. fá., Certo. fá.
 - Labels below: mi. Certo. 4.^o, mi. Certo. 3.^o, mi. Certo. 2.^o.
- Staff 3:**
 - Notes: \flat (F), \flat (C), \flat (G), \flat (D), \flat (A), \flat (E), \flat (B).
 - Labels above: Certo. fá., Certo. fá., fá.
 - Labels below: mi. Certo. 1.^o, mi. 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o Certo. 1.^o Cantoria Natural. 7.^o.

Nestes dous Exemplos fica bem demonstrado o como se afinão os bb pela sua ordem, e como tambem o \natural regularmente os tira, vendo-se com evidencia, a respeito da diminuição, que o \natural vai fazendo nos bb, que quem de 7 tira 1, ficão 6: quem de 6 tira 1, ficão 5: quem de 5 tira 1, ficão 4: quem de 4 tira 1, ficão 3: quem de 3 tira 1, ficão 2: quem de 2 tira 1, ficão 1.

ficção 2: quem de 2 tira 1, fica 1; e quem tira este primeiro, fica no seu principio, que he a Cantoria Natural. Juntamente se vê como o *b* he *mi*, quando tira *b*, que tem sido *fé*; e quando tira *b*, que não tem sido *fé*, com o mesmo nome da propria Cantoria accrescenta na entoação o meio Ponto para cima, que o *b* tinha diminuido para baixo, porque este he o privativo effeito do *b* para com o *b*.

DOCUMENTO LI.

Em que se mostra como precisamente se deve guardar a sua devida ordem com os bb, ainda que se affinem repentinos na Cantoria.

ENtre dous, trez, quatro, ou mais *bb*, que se figurarem repentinos pelo progresso da Cantoria, sempre hum delles a respeito dos outros ha de ser o ultimo, attendendo-se ás suas devidas posituras: este ultimo será o *fé* certo, e os mais terão os nomes, que propriamente conduzirem para o *fé* do ultimo; e o *mi* certo se advertirá no lugar do outro *b*, que se deveria affinar, segundo a regra geral.

EXEMPLO.

Solf. de D.
João Jorge.



Nem todos estes *bb* devem ser *fé*, só he *fé* aquelle, que pela sua devida regularidade vai fazendo Cantoria, e os
ou-

outros vão tendo os nomes á proporção da que se vai formando. Vamos a investigar o Exemplo, e a procurar os bb pela sua ordem para se estabelecer a Cantoria, e os nomes, com que se ha de cantar. O 1.º b está na Clave; o 2.º no 6.º Compasso; o 3.º no 1.º, e no 2.º Compasso com a aprovação, e chamamento do \flat de B. do 8.º Compasso; o 4.º vê-se no 6.º, e 8.º Compasso; o 5.º no 2.º, e 3.º Compasso; e assim entre todos se ordena a Cantoria de cinco bb até chegar em o 9.º Compasso a G. Natural; e como quem de 5 tira 1 fica 4, do 10 Compasso para o 11 se entende até A. Bbmolado a Cantoria de quatro bb, pois a confirma, e conserva o \flat de E., e de repente finaliza a cadencia com a precisa relação do Tom de 3.ª maior em F. com a intelligencia só, e propria do b da Clave; pelo que se vê ser fá certo unicamente o ultimo b na Cantoria, que com os mais se fórma, ainda que se assem, como neste Exemplo, repentinos á Cantoria huns primeiro do que os outros.

DOCUMENTO LII.

Em que se mostra hum proveitosa idéa para se conhecer nas Cantorias de bb mais hum b dos afinados; isto he, para o Solfejante advertir, e saber cantar, vendo hum Cantoria, os nomes de outra, que não vê.

TOdas as vezes que nas Cantorias de bb se figurar \flat no lugar do penultimo b dos afinados, este \flat chamará, e dará a conhecer mais hum b na Cantoria; e porque ou o b ha de ser expresso, ou se ha de infallivelmente entender tacito, este, que se deve suppôr, he a difficuldade, que pertendo vencer, e mostrar por Exemplos.

Assim como nas Cantorias de $\sharp\sharp$ já vimos a positura de hum certo \sharp , fóra da sua precisa ordem, denotar a diminuição de hum \sharp dos que são expressos, e afinados na Clave, assim agora veremos o contrario nas Cantorias de

bb: quero dizer, accrescentar-se, e entender-se tacito mais hum b, que não se vê nestas Cantorias, pelo assim tambem denotar a certa positura do \natural , quando estiver no lugar do penultimo b dos afinados.

Porque já mostrei o conhecimento proprio da Cantoria de b, e *Natura*, não sendo o b expresso, pela certa positura do \natural de C. na Cantoria Natural; e tambem dei com a mesma idéa certa na Cantoria de *Natura*, e b, pela applicação, e chamamento, que nella denota o \natural de E., a intelligencia prompta dos nomes de dous bb, sem o 2.^o b fer tambem nella manifesto; agora propriamente nos Exemplos seguintes mostrarei, da Cantoria de dous bb por diante com o \natural figurado no lugar do penultimo b, as mais Cantorias, em que se deve entender, além daquelles bb, que são afinados, mais hum b tacito, que não se vê expresso, denotado por aquelle demonstrador \natural , quando se advertir no lugar do penultimo b, o que será infallivel regra geral.

E X E M P L O S.

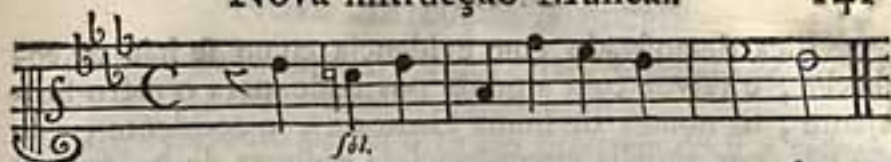


He Cantoria de trez bb, porque a dá a entender o \natural no lugar do penultimo b; e digo assim: \natural no lugar do 1.^o b, havendo 2.^o, denota a Cantoria de trez bb.



Pela mesma razão he Cantoria de quatro bb, porque a denota o \natural no lugar do penultimo b dos afinados; e digo: \natural no lugar do 2.^o b, havendo 3.^o, he Cantoria de quatro bb.

He



He Cantoria de cinco bb, porque a dá a entender o \flat no lugar do penultimo b; e digo: \flat no lugar do 3.^o b, havendo 4.^o, he Cantoria de cinco bb, ainda que este 5.^o não seja expresso.



Pela mesma razão he Cantoria de seis bb, porque a denota o \flat , que está no lugar do penultimo b dos afinados; e digo: \flat no lugar do 4.^o b, havendo 5.^o, he Cantoria de seis bb.



He Cantoria de sete bb, porque a dá a entender o \flat no lugar do penultimo b; e digo: \flat no lugar do 5.^o b, havendo 6.^o, he Cantoria de sete bb.

Agora com toda a segurança, e advertencia se entenderá que o \flat em os Tons de bb humas vezes tira, outras dá hum b á Cantoria; quero dizer, quando o \flat se figura no Signo do ultimo b dos expressos, tira, e diminue o dito b; e quando o \flat se observa no lugar do penultimo b dos afinados, dá, e accrescenta mais outro b á Cantoria. Na primeira circumstancia diminue o \flat hum b, porque o tira, e por isso o tom sobe ao seu natural, convertendo o *fá* em *mi*; e na segunda observação, que he o caso proposto, não abate o \flat o b, augmenta nas vozes de *sol*, ou *dó* a entoação meio Ponto, e multiplica os bb, porque accrescenta na Cantoria mais hum b.

Fi-

Fica demonstrado com evidencia como se hão de conhecer, e talvez com alguma novidade para o méro Solfejante, os nomes de huma Cantoria, e accidente, que não vê, por aquella circunstanciosa positura do \sharp , que vê no lugar do penultimo b dos afinados.

Estas observações serão para o estudioso, e previsto Solfista de muita luz, com a qual conseguirá a facilidade de conhecer a Cantoria, que ha de formar com o b, que nella não vê; e não gasto tempo neste lugar em expender as razões theoricas destes effeitos, porque para quem não as ignora não são precisas; e para quem só quer o effeito, como os meramente praticos, a quem instruo, são quasi desnecessarias aquellas razões, e só lhes bastão estas, que lhes tenho exposto, e outras semelhantes: além de que eu de ordinario não procuro dar a fundamental razão do porque dos accidentes, mas só do para que nos Solfejos; que o mais fora tratar de Contraponto, ou Composição, e não dos nomes da Solfa, para bem, e regularmente se cantar, e solfejar com as suas mais proprias, e justas distancias, ou quantidades, segundo a precisa relação, e harmonia dos Tons, de que sempre está deduzida, e formada a infallivel certeza deste *Systema*, como póde ver, e notar, o que for capaz da sua intelligencia, nas razões Theoricas fundamentaes, que exponho em o Documento LXXIII., e pelo que diz respeito a este Documento em a Regra VI.

DOCUMENTO LIII.

Em que se trata em particular o Escarcejo do \sharp sómente para com os bb.

PArte do que mostrei em geral dos *Escarcejos* motivados com todos os trez accidentes no Documento XII., em que se mostra, e explica que cousa seja *Escarcejo* na Musica,

fica, quero neste ampliar, e advertir, tratando só do *Escarcejo* do \sharp privativamente para com o b .

Tudo quanto deixei dito do *Escarcejo* do \sharp a respeito do Natural, se entende tambem propriamente do \sharp a respeito de fer , ou não fer *mi* na contraposição, que este accidente tem com o b ; isto he, quando o \sharp não concorrer pela sua devida ordem aos lugares dos bb , que forão *fa*, a fazellos *mi*; e ainda concorrendo ao lugar de *fa* por huma vez sómente, será então *fa* por *Escarcejo* o \sharp , excepção da principal regra geral, como já em outra parte disse, e demostrei.

He *Escarcejo* todo aquelle \sharp para este *Systema*, que entre os bb faz crescer a entoação com o mesmo nome da Cantoria meio Ponto a qualquer nota, ou Figura, a que se applica, indo sempre para a nota immediata subindo, que he o mesmo que dizer: Todo o \sharp repentino, que pela regra geral não for *mi*, será *Escarcejo*, quando fizer o seu transito gradatim, e não de salto.

Mais. Póde o \sharp tambem ser *Escarcejo*, quando pareça que vem figurado no lugar do penultimo b dos afinados, e não succeder á Cantoria outro b , como vimos propriamente nos repetidos Exemplos do antecedente Documento; mas advirto, que para a excepção daquella regra, e para a intelligencia deste modo de *Escarcejo* se requer a penetração, e perspicacia de hum Lince, pois ainda encontrando-se expressamente o lugar, que se deveria entender com o b chamado do \sharp sem b , póde ter fallencia este conhecimento, e ser para a vista huma conjectura fallivel, e hum apparente engano, porque a sua verdadeira, e certa intelligencia muitas vezes não será como á primeira vista parece, o que declaro, e mostro no Exemplo do Documento seguinte.

DOCUMENTO LIV.

Em que se mostra como o \flat , que parece estar no lugar do penultimo \flat , não he como parece, e por isso não chama outro \flat á Cantoria por ser o dito \flat naquelle Signo por Escarcejo sollevato no lugar do 2.^o \flat .

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



A Qui se conhece que depois da Cantoria de trez $\flat\flat$ occorre \flat em *E.*, lugar, que parece do penultimo \flat de trez $\flat\flat$, e não se vê chamar o \flat de *D.*, porque expressamente se encontra no 5.^o Compasso o dito *D.* sem elle, e se tocou no 4.^o Compasso em *A.*, lugar do 3.^o \flat , tambem sem \flat ; e sem 3.^o não se chama 4.^o, ainda que haja \flat em *E.*: sempre que se satisfaz com hum accidente, ou nome certo, se busca logo cumprir com o outro, e por isso neste Exemplo se entenda que a Cantoria especulativamente só he de trez $\flat\flat$ até ao \flat de *A.* do 2.^o Compasso, e logo dizendo *lá* ao *G.*, Figura immediata á do \flat , fica sómente de dous $\flat\flat$; e como no *A.* do 4.^o Compasso não ha \flat , e o *E.* do 3.^o tem \flat por *Escarcejo*, não he aquelle \flat como afinado no lugar do penultimo de trez $\flat\flat$, mas sim como *Escarcejo* de dous, e se altera meio Ponto para cima com o mesmo nome de *fá* áquelle, que he *fá Escarcejo*, quando por se

se afinar no Signo do *b fá* deveria ser o *h mí*; mas por humma vez só, segundo a regra geral já estabelecida, he *Escarcejo* aquelle caso, que bem entendido não he contra a regra principal por ser o *h* de *E. Escarcejo* de dous *bb*, e não como afinado no lugar do penultimo de trez.

DOCUMENTO LV.

Em que se vê outro Escarcejo do h afinado no lugar do penultimo b, o qual não he chamado expressamente, por não ser necessario outro b á Cantoria.

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.

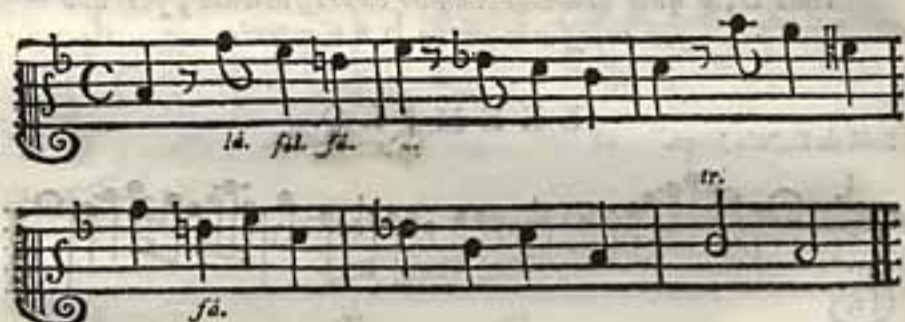


ESte *h* de *B.*, que he no lugar do penultimo *b* dos afinados, occorre neste Exemplo por modo *sollevato*; e como a Cantoria he limitada, e faz pouca extensão pelas cordas do Tom, não dá tempo ou a tocar o *A.*, positura propria do 3.^o *b* com *b*, ou ainda tacitamente dallo a entender na Cantoria, quando nelle não tocasse; mas porque não se estende a entoação ás cordas precisas do Tom para denotar o *b*, por isso segue a mesma Cantoria, conhecendo-se aquelle *h* ser alli por *Escarcejo* com o proprio nome da Cantoria alterado meio Ponto para cima. Em summa todo o *h*, que não se afinar pela sua ordem para tirar o *b*, que tiver sido *fá*, a fim de o fazer *mí*, he *Escarcejo*, o que sempre será nos lugares de *dó*, *sól*, ou *ré*.

DOCUMENTO LVI.

*Em que se vê como he Escarcejo o \flat no lugar proprio de fá,
quando se affina por huma vez sómente, e se lhe deve chamar
fá alterado meio Ponto para cima; o que não sendo
por Escarcejo deveria ser mi por tirar o
 \flat , que devia ser fá.*

EXEMPLO.



Não se desmancha a Cantoria por hum nome só: chama-se no 1.º, e no 4.º Compasso deste Exemplo *fá* áquelle \flat de B., excepção da principal regra geral, quando he por huma vez sómente, e por esta não se mudem os nomes, nem se desacommode a Cantoria. Isto mesmo se observará proporcionadamente com o \flat a respeito das mais Cantorias de $\flat\flat$, quando assim for, como neste Exemplo he, *Escarcejo* o \flat .

DOCUMENTO LVII.

Em que se mostra o \flat por Escarcejo nos lugares de dó, sól, ou ré.

EXEMPLO.



N O 1.º Compasso em E. \flat se diz dó: no 2.º em B. \flat se diz ré, e em E. \flat se diz sól; e outro sól \flat se diz no 3.º Compasso em B. Estes \flat todos, e outros a estes semelhantes, cantão-se com os proprios nomes da mesma Cantoria, crescendo a voz na entoação meio Ponto em qualquer delles. Vamos ao Exemplo. Aquelle \flat de B., attendido como no lugar do penultimo de dous bb, chama o 3.º: o \flat de E., tomado como no lugar do penultimo de trez bb, chama, e confirma a Cantoria de quatro, os quaes estão na Clave; e assim se mostra que todos aquelles \flat não desmanchão, antes confirmão a Cantoria.

Observe o estudioso Solista, para bem se governar, e sempre entender mais, que o mesmo que muitas vezes tem visto na prática sem intelligencia, se agora, segundo a instrucção deste Discurso, bem advertir, e observar as suas circumstancias, e for combinando com o Systema, que vou seguindo, e propondo, essas mesmas cousas, que sempre via, e não alcançava, terá proprio conhecimento de todas as observações, e regras, e não só as praticará certas, mas tambem lhe serão de huma particular utilidade, se forem bem advertidas, e praticadas todas as suas circumstancias, entendendo regularmente por sciencia, e arte talvez o mesmo que material, e obscuramente executava, sem conhecer, nem saber dar a propria razão.

DOCUMENTO LVIII.

Em que se adverte como o \flat posto em hum mesmo Signo humas vezes he fá, e outras he mí.

EXEMPLO.



NO 1.^o Compasso he *mí* no \flat de *B.*, porque propriamente descendo tira o *b*, que he *fá*, e logo o *B.* immediato he *fá*, porque torna o *b* ao lugar certo de *mí*: no 3.^o Compasso he *fá* o 1.^o *B.*, e he *fá* tambem o 2.^o, não obstante ter \flat , e ser \flat , que tira *b*, que tem sido *fá*. Esta differença dentro de hum proprio Signo he notavel, pois deve ser descendo *mí* o \flat , e *fá* logo immediato o *b* de *B.*; e não póde ser ordinariamente *fá* o *b*, e *mí* logo o \flat , sendo no mesmo Signo de *B.* subindo, antes communmente he tambem *fá* o \flat ; e a razão he, porque para a affinação he mais facilidade chamar *fá* abaxo de *mí*, do que dizer *mí* acima de *fá*, de sorte, que descahir he natural, e suave, e o crescer he violento, e custoso: para reforçar o *fá* dentro de hum Signo he proprio, e mais natural o mesmo *fá*; e para diminuir o *mí* he tambem o *fá* o mais proprio: embaraçar que o *mí* suba, he convertello em *fá* no mesmo Signo; e deixar de fazer o *fá* o seu transito descendo, será reforçar, e crescer o proprio *fá*, alterando a voz na entoação meio Ponto para cima; mas se entre o *b*, e o \flat de hum mesmo Signo se metterem algumas Figuras de per-meio, como se vê no *E.* do penultimo para o ultimo Compasso, será *fá* o *b*, e *mí* o \flat .

DO-

DOCUMENTO LIX.

Em que se mostra por excepção da regra, que devendo ser mi o \sharp , que se figura no lugar do b fá, será também fá o \sharp , que devia ser mi, segundo a principal regra geral; e juntamente se adverte como alterar hum Ponto dentro no mesmo Signo com \sharp , ou \flat be Escarcejo intenso.

EXEMPLO.



Sempre que depois de *fá Natural*, ou *Bbmolado* se figura \sharp , ou \flat immediato no proprio Signo subindo, será *fá* infallivelmente, crescendo meio Ponto a voz, e o mesmo em qualquer das outras vozes *dó*, *sól*, ou *ré*, pois afinando-se \sharp , ou \flat dentro de hum Signo, levantando a voz na entoação meio Ponto, se lhe chamará o mesmo nome por *Escarcejo*, o que tudo se vê no Exemplo; porque assim como o \sharp não deixa subir o \flat , quando embaraça o seu devido movimento, assim o \flat também não deixa descer o \sharp , quando se oppõe ao seu proprio transito.

DOCUMENTO LX.

Em que se podem observar proveitosamente, e com subtileza algumas regras já estabelecidas, e ponderadas do ♯ para com os bb.

E X E M P L O.

Solf. de D. João Jorge.



Não se póde questionar que o 1.º, e 2.º Compasso deste Exemplo não he Cantoria de dous bb, porque quem de 4 tira 2 ficão 2, o que propriamente fazem aquelles ♯♯ de D., e A. no 1.º, 2.º, e 3.º Compasso; mas não succede assim no 4.º Compasso, pois tem que observar tambem outras regras certas, e vem a ser. O ♯ de B., 1.ª Figura do 4.º Compasso, confirma a Cantoria de trez bb, pois a denota, e a dá a entender; e he isto tão certo, e infallivel, (observe-se com attenção do 4.º Compasso até ao fim) que estando ♯♯ em B., E., e D., todos elles postos nestes Signos não desmanchão a Cantoria de quatro bb, antes com alguma novidade se vê, que estando ♯ em D., he Cantoria de quatro bb, o que sem dúvida se deve observar. Eu para mais clareza explico todos aquelles ♯♯, a fim de se conhecerem os seus proprios effeitos na conjunção de semelhantes posituras. O ♯, que está em B. no 4.º Compasso, confirma a Cantoria de trez bb, e he sól: o que se vê em E.

E. no mesmo Compasso também he *sól*, e por isso o *D.* juntamente tem \natural , sendo *fa*, e *fa certo* naquella sua Cantoria; e o motivo he, porque torna para o *sól* \natural de *E.*, 1.^a Figura do 5.^o Compasso, pois sendo o *sól* alterado com \sharp , também o *fa* infallivelmente ha de ter \sharp para ser alterado meio Ponto para cima, como está repetidas vezes com bastante clareza explicado tanto nos $\sharp\sharp$, como nos $\sharp\sharp$. Observadas, e entendidas muito bem estas regras geraes, se tirão, e desterrão grandes confusões.

Aquelles nomes, que vão afinados no Exemplo, são os proprios, e verdadeiros, com que se deve cantar, e só com elles se conseguirá a sua perfeitissima affinação, e sem nome extraordinario, ou improprio da Cantoria; porque todos os nomes, que lhes affino, são ordinarios, e deduzidos das principaes regras deste *Systema*. Note-se. Affino o *mi certo* da Cantoria de quatro *bb* a *G.*, e apon-to o *fa* de *D.* alterado meio Ponto para cima com \sharp para chegar-se como deve ao *sól* \natural de *E.*; e quem com outros nomes os quizer afinar á força de instrumento, chame não só naquellas nótas, mas em toda a Musica, e a seu arbitrio todos, e quantos nomes quizer, que a violencia, e o ouvido serão o juiz da causa, se o juizo competente não tiver mais paixão pela Escola, que veracidade, e singeleza pela razão.

DOCUMENTO LXI.

Em que se vê a força, que tem o sól alterado com \sharp , ou \natural para também alterar o fá com \sharp , ou \flat , quando são immediatos; e juntamente como se anticipão as Mutanças para com o \sharp de F. na Cantoria de \flat fazer entender, e chamar a Cantoria de dous $\flat\flat$.

EXEMPLO.

Solf. de D. João Jorge.



Pelos nomes, que affino ás Figuras, com distincção se conhecerá no 1.º, e 2.º Compasso que o \sharp de B. sempre he \sharp alterado, quando ao sól de C. se affina \sharp ; e na Cantoria de $\flat\flat$, quando o \sharp , e o sól estão com \sharp , como vimos no Exemplo do Documento antecedente. No 3.º Compasso se observe nos seus nomes anticipar-se huma Mutança em G., ultima Semicolchea das primeiras quatro, para dizer \sharp no A. immediato, e deste A. tacitamente fazer outra Mutança \flat na 3.ª linha, para se cantar \sharp em D. no 1.º espaço, e seguir \sharp alterado meio Ponto para cima em E. para dizer sól \sharp a F., que attrahe, e chama a Cantoria de dous $\flat\flat$.

DOCUMENTO LXII.

Em que se mostra a mais impropria affinação da Musica, no caso que se nomeem as Figuras com os nomes, que se apontão.

Solf. de D. João Jorge.

E X E M P L O.



DOs nomes, que vão afinados, he tão impropria a sua affinação, e duvido tanto de se afinar bem nas distancias de hum Ponto a voz de meio Ponto, como no 4.º, 5.º, e 8.º Compasso se vê chamar contra a sua propria natureza *fá*, *mi* de *E.* à *D.*, distancia de hum Ponto com a voz de meio Ponto; que resolutamente digo, que entre a occorrença de tantos males juntos, por se repetir trez vezes aquella defabridissima affinação, ou se busque nome extraordinario, ou de tantos males se deixe unicamente o do 8.º Compasso, o qual se póde admittir por huma só vez, pondo outros nomes com as vozes das suas mais proprias distancias, e justas quantidades, como se mostra no Exemplo do seguinte Documento.

DOCUMENTO LXIII.

Em que se mostrão as mesmas notas do antecedente Exemplo com os nomes, e intervallos mais proporcionados ás suas justas distancias pelo melhor modo que deve ser.

EXEMPLO.

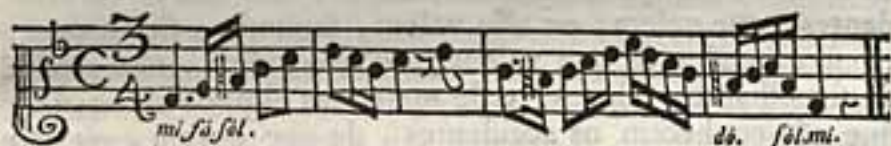


OS nomes, que se manifestão neste Exemplo, são os melhores para a affinação; e quando for mais de hum vez a occorrença de chamar *fá*, *mi*, distancia de meio Ponto no intervallo de hum Ponto, se evite, dispondo os nomes, segundo as suas mais justas quantidades, pelo melhor modo possível, ainda que seja á custa de nome extraordinario, quando de outra sorte não puder ser, porque por mais de hum vez sómente he terrível, he defabrido, e menos cantavel aquelle intervallo com a voz impropria; e será muito mais facil sem comparação dizer com as vozes de hum Ponto a distancia de meio Ponto, como praticámos com o *Escarcejo*, e tambem veremos executar com os nomes extraordinarios, do que com as vozes, e intervallo de meio Ponto ajustar sem escrúpulos a distancia de hum Ponto, como já em outra parte disse.

DOCUMENTO LXIV.

Em que se trata como nestá Musica não póde ter proprio uso, e he abuso a desnecessaria supposição de Claves semelhantes, por mostrar muitas vezes a Clave huma Cantoria, e ser outra pelas circunslancias já ponderadas de se poderem entender mais, ou menos accidentes daquelles, que são expressos na Clave, ou Cantoria.

E X E M P L O.



ESte Exemplo he principio de hum solfejo de D. João Jorge; e quem tomar esta regra de Solfa ou pela Cantoria, que mostra a Clave, ou por aquellas celebradas Claves semelhantes, não dirá os nomes do 1.º, e ultimo Compasso como elles na verdade são, e devem ser: solfejar este Exemplo com as vozes da Cantoria de b, e *Natura*, que a Clave manifesta, será fazer improprios os seus nomes; como tambem huma conjectura, e erronea supposição, se os differ com os da Clave semelhante, que corresponde á Clave Natural de F. na 4.ª linha, porque toda a Solfa deste Exemplo he, e deve ser do seu principio cantada com os nomes da Cantoria de dous bb, sem que nelle se veja o 2.º b: a propria razão do seu conhecimento he o \sharp de F. no 1.º, 3.º, e 4.º Compasso, pois este \sharp , como muitas vezes está demonstrado, quando assim apparece na Cantoria de b, e *Natura*, sempre adverte, e denota a Cantoria de dous bb; e quem com outras vozes solfejar este Exemplo, não lhe dará certamente os seus nomes proprios.

DOCUMENTO LXV.

Em que se mostra ser desnecessario na Musica, que hoje se pratica, suppoem-se Claves semelhantes, segundo esta Nova Instrucção, pela grande occorrença de accidentes repentinos, e outras muitas circumstancias, que sempre fazem variar as Cantorias.

A Infallivel razão do antecedente Exemplo he a que me incita para escrever contra as Claves semelhantes: estas só as póde bem assemelhar quem souber os accidentes, que valem, ou não valem, segundo a sua ordem: quem entender os que valem, ou não valem, não carece de semelhantes Claves, e de materiaes supposições; e os que não conhecem os accidentes, de que devem, ou não fazer caso, também não acertarão a conta das mesmas Claves; isto he innegavel, e infallivel: logo se eu, ou qualquer, para fazer huma certa, e segura semelhança de Clave, hei de entender bem os $\sharp\sharp$, $\flat\flat$, e $\sharp\flat$, que devem ser *mí*, ou *fá*, escuso a Clave semelhante por supposição, quando sei a verdade dos accidentes, que hão de valer, para formar com elles perfeitamente a Cantoria sem supposições.

Mais. Se toda a Solfa de qualquer Aria, ou outra composição estivesse sempre firme em huma Cantoria, neste caso era facil, e proveitosa idéa a semelhança de Claves; mas sendo hoje tanta a variedade na Musica, pois dentro de hum só Compasso se estão afinando dous, e mais $\sharp\sharp$, e outros accidentes, que persistencia póde ter a semelhança de Clave, que tão pouco dura? Bem se vê que não tem alguma, pois a muita occorrença de accidentes logo destroe a semelhança, que se tem formado ao principio.

E que direi, quando na formação da Cantoria não se fizer bem a semelhança, como deixo demonstrado no ultimo Exemplo? Que? Que tudo será errado pela suppo-

posição falsa, em que se fundão, e não ser muitas vezes a Cantoria que parece, pois sem se advertirem os accidentes, que facilmente se devem entender, não se poderá formar perfeita semelhança de Clave.

De duas huma me hão de conceder, ou se conhecem, ou não os accidentes, de que se deve fazer conta? Se os conhecem, já sabem o que precisão advertir, e não carecem de supposições; e se acaso não conhecem, ou não entendem os accidentes, não podem formar com certeza Claves semelhantes.

A verdade he sempre innegavel, e assim procure-se ter conhecimento da Musica como ella he, e não por supposições, pois seria aniquilar huma sciencia nobremente estabelecida em tão solidos, como regulares fundamentos, e tambem confiar pouco dos juizos, e comprehensão dos seus Professores.

Todas as mais Artes, e sciencias tem diffusas regras, e nellas muitas, e diversas excepções: logo porque não havemos nós saber as que contém a Musica com as suas restricções, e não estar usando della como cifra de viola a respeito do que na verdade he com supposições, e semelhanças, que hoje em lugar de facilitarem, muito mais difficultão, e embaraço; porque logo no mesmo que supõe, encontrão outras maiores difficultades.

Parece que a ignorancia quer hoje reduzir a huma arte arbitraria, o que he sciencia por suas regras, e fundamentos, a qual podendo ser exercitada de perfeitos Musicos, (pois este nome significa scientes de Musica) ficão alguns dos que usurpão injustamente o dito epitheto, méros, e imperfeitos cantantes, por ignorarem as verdadeiras leis desta sciencia.

Para os que ignorão, e não para os sabios Mestres, quero mostrar por Exemplo o como as supposições de Claves não facilitão a Cantoria, antes difficultão, e embaraço a destreza do Solista, por serem muitas as semelhanças,

ças, que dentro de huma pequena regra de Solfa se precisão fazer, sem alguma dellas subsistir.



Este Exemplo mostra evidentemente o que deixo exposto. Para o 1.^o Compasso, que he a Cantoria da Clave, suppõe-se por Clave semelhante a Clave Natural de C. na 3.^a linha: esta supposição em chegando ao 2.^o Compasso já não governa, e suppõe-se a semelhança da Clave Natural de F. na 3.^a linha: no 3.^o Compasso forma-se a semelhança com a Clave Natural de G. na 2.^a linha, e no 4.^o Compasso suppõe-se os nomes da Clave Natural de C. na 2.^a linha, de sorte, que cada hum dos Compassos tem a supposição de diferentes Claves. Ora quem não dirá, que he mais facil conhecer os $\sharp\sharp$, e $\flat\flat$ pela sua ordem, e o \sharp em ordem aos $\flat\flat$, e $\sharp\sharp$, fazendo a devida conta a todos estes treze accidentes, do que tal algarismo, e continuas supposições de semelhanças de Claves, em que precisamente ha de errar a conta certa da supposição, quem não souber, e tiver presente o preciso cuidado dos accidentes; e se para formar as Claves semelhantes he condição precisissima saber todas as sete Claves Naturaes, aproveitem-se estas, e não se malogrem, applicando, e entendendo nellas o verdadeiro conhecimento das posituras dos accidentes pela sua devida ordem, que com esta intelligencia não ha precisão de Claves semelhantes para cada huma das quatro vozes nas suas proprias, e competentes Claves.

Como fica demonstrado no Exemplo, clara, e distintamente se comprehende, que os muitos accidentes, que occorrem pela sua positiva regularidade, destroem logo a primeira supposição, e as mais, que se lhes seguem, sendo preciso andar sempre a fazer semelhanças, e supposições

ções de Claves; e isto he sem reflectir nos accidentes, que em qualquer Clave, ou Cantoria que seja occorrem, sem lhes saberem a sua propria significação, que para estes não ha semelhanças, ha só intelligencia.

Eu julgo todas estas supposições, e semelhanças por muito maior difficuldade, do que a de instruir logo o principiante no *Systema verdadeiro* do conhecimento proprio dos accidentes pela sua devida ordem, dos dous *nomes certos* de *fa*, e *mi* em qualquer Cantoria, e de todos os mais casos, e excepções, que com figurados Exemplos tenho ponderado; pois como a verdade nada suppõe, mais facilmente chegará por este modo o Solista a conseguir a verdadeira instrucção da Musica.

Pertendo dizer por fim, o que não se me poderá negar, e he em summa o mesmo que tenho dito. Hoje para qualquer papel se cantar serão precisas muitas supposições, e semelhanças de Claves, pois as Cantorias não principião, e se conservão até ao fim só com os accidentes da Clave: quem pelo progresso da Cantoria com accidentes repentinos houver de ir formando na sua idéa novas semelhanças, ha de precisamente entender aquelles accidentes, de que deve fazer conta: logo se advertir, e conhecer quaes são os que valem para serem *mi*, ou *fa*, escusa a semelhança; e se os não entende, errada ha de ser a supposição: e neste enleio, oh como se affligem, e vacillão todos os que vivem confusos, e perplexos no labyrintho de formar Claves semelhantes, quando hoje de nada servem estas Claves; pois apenas as formão, já conhecem que por ellas não se podem governar! E porque? Porque não conhecem os accidentes, e as suas circumstancias, pois só por ellas, e não por supposições he que se devem reger, para com acerto, e desembaraço conhecerem, e advertirem a Musica, como ella em si he, e não como a querem suppôr; porque todos os que nos seus officios ignorão a Arte, precisamente são imperfeitos.

A semelhança das Claves teria seu lugar no tempo, em que não havião tantas modulações; mas hoje, que não bastão os nomes ordinarios, não ha semelhança, que dure: e estes, que ainda fazem supposições de Claves, que semelhança darão aos nomes extraordinarios, ou não confiantes? Mas esta materia a praticão os menos instruidos cada hum a seu arbitrio, e o meu a este respeito he o particularissimo assumpto do terceiro Discurso.

As Claves semelhantes para cantar (pelo que diz respeito á verdade, e a este *Systema*) sejam desterradas da Musica, e suas supposições, pois não servem mais que de prender a razão, e embaraçar o juizo para não se procurar, e distinguir o claro do obscuro, e o certo do supposto, andando sempre em dúvidas a intelligencia, em desconfianças a vista, e em sustos a razão; em fim não se póde obrar desembaraçado, quando se obra duvidoso: quem se prende com a dúvida, não solta com desembaraço a acção, pois dista, e differe muito o executar sabendo, do preferir duvidando.

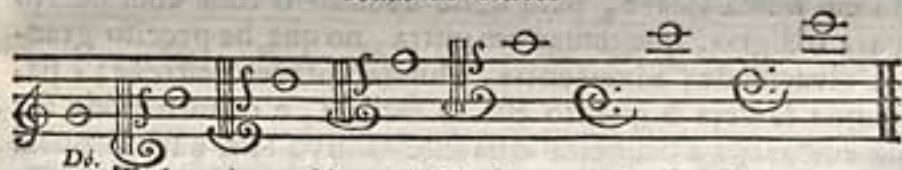
Conheção-se os accidentes, a sua ordem, os distinctos significados, segundo as differentes posituras, suas regras geraes, suas excepções, e logo se formarão perfeitas Cantorias: nestas saibão-se os seus dous *nomes certos*, hum *fá*, outro *mí*, que por virtude delles se conhecerão com facilidade as *Mutações*, e com ellas todos os mais nomes de qualquer Cantoria, não por supposições, nem semelhanças de Claves, mas sim pela propria, e verdadeira intelligencia, ou verdade da Musica.

DOCUMENTO LXVI.

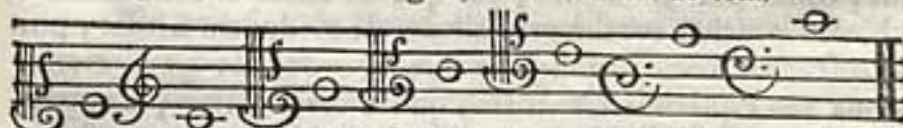
Em que se mostram para a ultima, e efficaç destreza de hum Cantor meramente pratico os Signos unisonos correspondentes, e tambem confinantes gradatim em todas as Claves, com a qual intelligencia será muito facil cantar com segurança em huma Partitura, ora humas, ora outras Vozes pelo verdadeiro conhecimento, e correspondencia dos Signos unisonantes; e se declara que esta he a propria serventia das correspondencias de Claves comparadas as de humas Vozes com as de outras para a demonstração dos Signos unisonos correspondentes, e para se deduzirem destes os immediatos confinantes.

A Maior destreza de hum perfeito Cantor se prova na vivacidade, e promptidão, com que em huma Partitura acode a cantar, e dizer ora humas, ora outra Parte; e esta efficacia não se consegue sem huma perfeita idéa da correspondencia dos Signos *unisonos* entendidos de humas em outras Claves, para o qual motivo se expõe este particular Documento, e os Exemplos seguintes.

Exemplos, em que se mostram os Signos unisonos em todas as Claves



Dá. Todos estes *unisonos* de G. são como se estivessem estas sete notas em qualquer destas Claves em huma só linha, por serem todas as Figuras hum mesmo Signo, e unisonancia de tom.



Dá. Todos estes *unisonos* de C. são como se estivessem estas Figuras em qualquer destas sete Claves em huma só linha, por serem todas as suas notas hum proprio Signo, e hum mesmo Tom.



Todos estes *unisonos* de *F.* são como se estivessem estes sete pontos em huma só linha em qualquer destas sete Claves, por serem todas as Figuras hum mesmo tom, e hum proprio Signo.

Sendo tão distantes em linhas as Figuras de cada hum destes Exemplos, são em qualquer delles *unisonos* os mesmos Signos; quero dizer, respectivamente a propria sonancia de Voz em cada hum dos Exemplos, e á proporção destes Signos se entenderão todos os mais para a verdadeira intelligencia, e segura destreza de prever com a entoação o transito de humas para outras Claves. Para hum Solista ser destrissimo, e perfeito Cantor precisa muito estar presente na correspondencia dos *unisonos*, dos quaes se procurão os Signos confinantes *gradatim* em todas as Claves, para que no transito, que fizer de humas a outras, se lhes facilite com segurança a entoação, quando em huma *Partitura* quizer cantar, e acudir prompto a dizer diferentes Vozes, entendendo com certeza o Signo, que deixa em huma Clave, para delle deduzir o tom com acerto para o Signo, que tomar em outra, no que he preciso grande vivacidade, advertencia, e huma notavel destreza; e para que se veja o quanto esta se facilita, e quanto póde ser de embaraço á primeira vista este motivo sem a sua propria intelligencia, exponho para exemplar huma Natural, outra Accidental entoação subindo, e descendo, tanto por 3.^a maior, como por 3.^a menor, em que os olhos encontrão hum objecto pratico totalmente alheio da evidencia ocular, por se offerecer com bastante novidade ordenada para a vista huma tão equivocata Cantoria, que o mais activo, e exper-to cahirá em descuido, por grande cuidado que em si ponha; porque offerecendo-se-lhe aos olhos os pontos, e Figuras descendo, a entoação ha de subir; e mostrando-se-lhe

Ihe as suas notas subindo, a Voz na Cantoria ha de descer, o que se manifesta nos Exemplos seguintes.

Exemplos, em que se mostram os Signos confinantes gradatim subindo, e descendo de humas para outras Claves por 3.^a maior.

Subindo.



Descendo.



Exemplos, em que se mostram os mesmos Signos confinantes gradatim subindo, e descendo de humas para outras Vozes por 3.^a menor.

Subindo.



Descendo.



No transito de huma a outra Clave com evidencia se conhecem os Signos confinantes pela sua devida ordem, e propria correspondencia gradatim de humas para outras Claves, com a qual certeza será muito facil cantar ora huma, ora outra Voz em qualquer Partitura, ou Serenata. Advirta, e tenha para si o mais destre, e previsto Cantor

tor prático, que sem esta manifesta exposição he bem difficil á primeira vista o conhecimento, e intelligencia da entoação de 3.^a menor dos dous ultimos Exemplos; porque como a 6.^a, e 7.^a do Tom afinado por aquelle modo propriamente são maiores subindo, sem notavel lembrança, e efficaz perspicacia não he promptissima a sua comprehensão; conseguida a qual, e com a destreza dos Signos *unifonos* comparados, e entendidos em todas as Claves, será muito bem instruido, e destrissimo o previsto Cantor, se inspectivo comprehender o que está demonstrado para o praticar com acerto, e desembaraço.

Em fim estas são as verdadeiras semelhanças identicas na correspondencia, e unisonancia dos Signos, que propriamente servem, não para serem os nomes semelhantes nos solfejos, (pois estes só tem a sua infallivel regularidade nos accidentes) mas sim para o Cantor propria, e destrissimamente cantar com segura vivacidade qualquer das quatro Vozes de repente, entendendo em todas as Claves a correspondencia dos Signos *unifonos*, para delles deduzir os confinantes.

A principal razão das dissemelhanças dos Signos, e *unifonos* em linhas, e espaços da maior parte das Claves he a differença das Vozes graves, e agudas, que se requerem, e de que se compõe a harmonia para a variedade da Musica: digo da maior parte das Claves, porque entre duas, das que tenho feito menção, se encontrão perfeitamente semelhanças, não de *unifonos*, mas sim de Signos, vozes, linhas, e espaços em tudo correspondentes, o que se observe entre a Clave de G. afinada na 1.^a linha, e a Clave de F. afinada na 4.^a, aonde todas as linhas, e espaços são os mesmos Signos, sem mais differença que duas 8.^{as} distantes huns dos outros, nas quaes são tambem proprias as mesmas vozes nos Signos, tanto com todos os accidentes, como sem elles.

Esta unicamente se póde chamar perfeitissima semelhança.

lhança; assim como v. gr. he identica na Musica para cantar huma cousa mesma posta em distinctos, mas semelhantes lugares, a qual não perde o nome *Natural*, e o ser, por estar ou mais alta, ou mais baxa. A correspondencia das mencionadas duas Claves não se póde dar em qualquer das outras, e muito menos em todas se póde assim entender, ou encontrar correspondentes os *unisonos*, pois nestes sempre são dissemelhantes os seus lugares geralmente em todas as Claves, sem nunca poder haver entre qualquer dellas para com os *unisonos* correspondencia certa das mesmas linhas, ou espaços.

Ultimamente para de todo completar este curioso, e proveitoso Documento, advirta tambem o activo, e destriçissimo Cantor como se mudão no passar de humas para outras Claves os pontos altos 8.^a abaxo, que da mesma sorte entenderá (por não duplicar mais Exemplos) como se transportão os pontos baxos 8.^a acima, porque com esta intelligencia saberá precaver, e mudar na entoação algumas notas, ou tons dos seus proprios lugares, não attendendo á correspondencia dos *unisonos*, quando não chegar a Voz adequadamente pela extraordinaria, ou difficiltoza distancia dos intervallos a poder affinar com facilidade os mesmos tons na propria ordem, em que estiverem as Figuras affinadas; pois só esta destreza póde conduzir com desembaraço a dizer outra qualquer Parte, que for alheia da sua Voz natural, por não poder guardar, e attender commodamente á correspondencia dos Signos pela ordem confinante; e sómente deve reparar o Cantor em tal caso na melhor affinação *gradatim*, transportando o tom dos Signos agudos na entoação da sua 8.^a grave, para da mesma sorte se valer, e proceder ao contrario, quando mudar os tons graves, ou agudos nas 8.^{as} dos Signos sobreagudos correspondentes, as quaes transportações de 8.^{as}, Signos, e tons se reputão para o effeito de supprir, e conduzir a esta delicada, e sciente destreza de cantar, como se

se fora huma propria cousa: quero dizer, como se fora o mesmo Signo tanto 8.^a acima, como 8.^a abaxo, o que se expõe para a intelligencia, e se manifesta para a execução nos Exemplos seguintes.

PRIMEIRO EXEMPLO,

Em que se mostra huma enigmatica escada, ou entoação figurada em hum só espaço, na qual, segundo a propria correspondencia dos Signos pela variedade das Claves, o tom de algumas das suas notas he muito distante, difficuloso, e improprio de se dizer, e executar bem; pelo que se adverte, que para remediar esta incoherencia deve a destreza de hum previsto Cantor, para mais commodidade da sua Voz, proceder, e affinar de grado a dita Solfa, transportando os tons agudos 8.^a abaxo nos proprios Signos graves correspondentes, para que assim melhor se executem na seguinte entoação todos os nomes gradatim.



Os Signos da 1.^a, 4.^a, 6.^a, e ultima Figura deste Exemplo transportados huma 8.^a abaxo dos seus lugares proprios, e naturaes, ficão immediatamente confinantes com os outros Signos; e tambem por este modo todas as vozes conferem gradatim pela sua ordem para se conseguir a melhor, e mais propria entoação de grado, o que se mostra claramente sem transportes no seguinte Exemplo.

SEGUNDO EXEMPLO,

Em que se manifesta naturalmente a mesma entoação gradatim sem transportes, segundo a privativa ordem dos Signos confinantes, por ser esta segunda regra huma demonstração idêntica de como se deve cantar a primeira com os sobreditos transportes.



Em fim tudo o que fica exposto, e demonstrado neste Documento fórma a maior destreza de hum perfeito Cantor, quando elle scientificamente entenda, e pratique com segurança o proprio conhecimento de todos estes motivos, porque sem dúvida não póde chegar a mais intelligencia, e desembaraço hum diligente, e estudioso Solfista, se este não excede os restrictos limites de ser méro Cantor práctico.

DOCUMENTO LXVII.

Em que se trata dos Apoios, ou Pojaturas, e juntamente dos diminutivos Accentos da Voz.

Darei fim a este segundo Discurso, explicando, como prometti no fim do primeiro, os *sinaes da Musica*, que são executivos para o melhor modo, graça, e bom gosto de cantar; materia, que tem o seu proprio lugar mais na prática cantando, que theoricamente escrevendo: com tudo darei nestes seguintes Documentos a possível intelligencia, fazendo ver o que he mais conducente para melhor se conseguir o dito effeito.

Destes *sinaes*, de que fallo, huns são positivos, outros imaginarios: os positivos, porque se denotão figurados,

dos, são os *Accentos*, *Apojos*, ou *Pojaturas*, e os *Portamentos*: os imaginarios, que não se demonstrão expressos em fôrma, são o *Trinado*, ou *Trillo*, ou *Granido*, o *Tremulo*, os *Batidos*, os *Ligados*, e os *Soltos*. Outro ha tambem, que não tem fôrma, nem figura, que he o *Mordente*.

O *Apojo*, ou *Pojatura*, e juntamente os *Accentos* mais diminutivos da Voz são os *finaes* de melhor adorno, enfeite, e graça, que na Musica se encontrão para seu beneficio: pôde-se dizer que são os *Accentos* da Voz, e os *Apojos* os que dão a mais nobre, e agradável belleza a esta sciencia; porque os outros modos, de que ella usa, e com que se revele o que se canta, por serem muito repetidos, serão fastidiosos, pondo talvez a Musica em desgraça, v. gr. os duplicados, *Trillos*, os frequentes *Batidos*, *Ligados*, e *Soltos*, e os demaziados *Mordentes*, por muitos, podem fazer a Cantoria pessima, e desagradavel em quanto ao modo; porém só os *Apojos*, e os *Accentos* diminutivos não perderão por muitos, porque quantos mais forem, tanto será melhor o seu effeito; de sorte, que se for possível não se passar de nótã para nótã sem *Accento*, ou sem *Apojo*, use-se delles em todas as Figuras, pois tenho observado com attenta reflexão que alguns Cantores dão naturalmente hum especialissimo gosto no *accento*, modo, e graça do movimento dos pontos, ou nótas por virtude dos muitos *Accentos*, e *Apojos* pelo modo advertido, sem que a sua multiplicidade faça desagradavel a Musica.

Exemplo, em que se mostrarão os diversos modos, por que se fazem os Apoios, e os diminutivos Accentos da Voz.



Observe-se a summa graça, que produzem os *Accentos*, e os *Apojos*, e se distribua com discrição; advertindo, que quando subir a Solfa, faz muito gracioso effeito buscar o *Apojo* da parte superior para a inferior, como se vê no *A.* do 1.^o Compasso; mas também pôde ser executado da parte inferior para a superior. Da mesma sorte, quando a Solfa descer, será de igual effeito buscar a *Apojatura* de baxo para cima, e poderá ser também de cima para baxo, como vão notadas de hum, e outro modo no 2.^o, e 3.^o Compasso; e os *Accentos*, que são os mais diminutivos, se observem no 4.^o, e 5.^o Compasso, ou em outro qualquer lugar, em que valerem sómente a quarta parte da Figura immediata.

Não se fazem os *Apojos* só pela parte inferior, ou superior das Figuras immediatas *gradatim*, também se executão de salto, tocando o *Apojo* o tom da Figura antecedente, e apartando-se a Voz descendo para os intervallos de 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, ou 7.^a, como se vê no 4.^o, e 5.^o Compasso.

A sua verdadeira intelligencia he, que o *Apojo* sempre ha de ser ou figurinha, que tenha metade do valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura *Apojada* tiver Pontinho, ha

ha de todo o *Apojo* ser na figurinha, que valha a Figura, ficando só o valor do Pontinho para o tom da Figura *Apojada*. Mais claro. O *Apojo* da *Minima* será huma *Seminima-zinha*, isto he, o seu valor: o da *Seminima* huma *Colcheazinha*: o da *Colchea* huma *Semicolcheazinha*, &c.; e se qualquer Figura tiver Pontinho de augmentação, será a figurinha do *Apojo* da mesma qualidade, e igual á que estiver com o Pontinho; de sorte, que ou se ha de repartir em partes iguaes o valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura tiver Pontinho, ha de o *Apojo* ser a parte maior.

Apojo, ou *Pojatura* he cantar a parte de valor, que se tira, e desconta da Figura *Apojada* no tom, e duração da positura do *Apojo*, assim como se vê no 1.^o Compasso do Exemplo acima. A primeira Figura entra em *sól*, e em virtude do *Apojo* ha de se cantar no tom de *lá*, pronunciando *sól* no valor de huma *Semicolchea*, que he o *Apojo*, e logo descer ao proprio tom de *sól* no seu lugar; e assim o *mí*, que se segue, será pronunciado no tom de *fá*, metade do valor de *mí*, e o *dó* articulado no tom de *ré*, cahindo logo a entoação para o proprio tom de *dó*; pelo que se vê, e entende pronunciar-se com hum nome o tom de outro, e que se desconta a demora do *Apojo* da Figura *Apojada*, partindo-se o valor desta em duas partes, ou a igual, ou a maior para o *Apojo*, e a outra parte para o seu tom proprio; e quando estes se fizerem mais diminutivos, aos quaes para maior distincção chamaremos com propriedade *Accentos*, serão entendidos na subtiliza do valor ao contrario dos *Apojos*, isto he, ficando a Figura, em que a Voz fizer o *Accento*, com a maior parte do valor, e a graça do *Accento* da Voz com a menor parte; porque estes *Accentos*, que digo, e distingo, ainda que são figurados com os mesmos *Apojos*, tem a differença da quarta parte na demora, pois em summa tem menos valor da metade da Figura subsequente immediata, como se vê no Exemplo em o 4.^o, e 5.^o Compasso. Esta he na prática, e para o discípulo huma bem precisa, e re-

e regular distincção dos diminutivos *Accentos* da Voz, ou dos *Apojos*, ainda que sejam *Apojos* os mesmos *Accentos*; e a precisa razão he, porque o distincto valor por diminuto, igual, ou maior recommenda especulativamente huma especial advertencia para a differença executiva, e para a denominação prática; de sorte, que dizer *Apojo* insinua ser feito ou com parte igual de valor, ou com a parte maior, se a Figura do *Apojo* tiver Pontinho; e dizer *Accento* adverte que se lhe deve dar a quarta parte do valor da Figura immediata.

Ainda que os *Apojos*, e os *Accentos* não venhão sempre expressos na Cantoria, poderá o Cantor fazer quantos quizer; porque dos muitos, de que carece a Musica para se revestir, e ornar, os menos são os que se encontram nella afinados, e os mais competem, e devem pertencer ao bom gosto, e eleição do Cantor, especialmente os muitos, e repetidos *Accentos*, que estes sempre serão feitos a seu arbitrio, por consistir neste motivo a melhor graça de dizer, e o occulto segredo de agradar.

DOCUMENTO LXVIII.

Em que se trata dos Portamentos figurados.

Os *Portamentos*, com que se adorna, e se dá maior beleza ao que se canta, são tambem humas figurinhas como os *Apojos*; mas com a differença de concorrerem duas, quatro, e mais juntas immediatas humas ás outras.

Exemplo, em que se mostra como se fazem os Portamentos figurados.



Com estes *Portamentos*, e outros, que todos se affi-
 ão com semelhantes figurinhas, se enlaça, reveste, e en-
 graça o que se canta; porém nunca serão muito proprios,
 nem produzirão bom effeito no modo de cantar, se elles se
 fizerem de continuo, porque não são tão engraçados,
 como méramente os *Accentos*, ou *Apojos*, os quaes nunca
 destroem a graça da Cantoria, e os *Portamentos* podem
 destruilla, se forem muito repetidos, e continuados.

O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas ha de
 se descontar da Figura immediata subsequente, e com a
 voz, e pronuncia della se hão de entoar todas as figuri-
 nhas, ou *Portamentos*, como v. gr.: no 1.º Compasso aquel-
 le *lá* da *Seminima* de *E*. ha de ser articulado com a mesma
 Voz de *lá* no tom de *fé*, e sem mudar a pronuncia ha de pas-
 sar pelo tom de *sól* até se fazer firme no seu proprio de *lá*,
 descontando o valor das duas *Semicolebeaszinhas*, ou *Porta-
 mentos* da *Seminima* de *E*. O mesmo se entenderá nos mais
 Compassos. Note-se: no 2.º Compasso com a pronuncia
 de *mi* corre a Voz, subindo até ao *mi* de *F*. \sharp : no 3.º Com-
 passo com a Voz de *fé* passa a entoação pelo tom de todas
 as figurinhas, ou *Portamentos* até se firmar no *fé* de *G*., o
 que tambem se deve entender em todos os mais casos se-
 melhantes.

DOCUMENTO LXIX.

Em que se trata do Trinado, ou Trillo, ou Granido, e juntamente do Tremulo.

OS outros finaes, com que se reveste o modo, e graça de cantar, são o *Trinado*, ou *Granido*, e o *Tremulo*, que he quando sem notas expressas ha certo movimento de Figuras tacitas, ou intervallos, com que o Cantor fórma o *Trillo*, ou o *Tremulo*, só porque he seu gosto, ou quando para o *Trillo* se affina em cima de qualquer Figura hum *tr.*, que significa *Trinar*, e então positivamente *Trilla*; e fóra deste final expresso o faz todas as vezes que lhe parece ser proprio, e adequado.

EXEMPLO.



O *Trillo* se faz granindo o Signo expresso com o immediato de cima tacito, ou seja com distancia de Ponto, ou de meio Ponto, segundo o pedir o Tom, e nunca com a Figura immediata de baxo, que então não he *Trillo*, e será *Tremulo*, o qual quando se queira fazer em outro lugar, que seja proprio, se entenda que o *Trillo* ás avéssas he propriamente como deve ser feito o *Tremulo* ás direitas.

Excepto no 1.º, e ultimo Compasso do Exemplo, se vê nos mais o final do *Trillo*, e no penultimo se mostra o modo em substancia, com que se *Trilla*. Note-se: com as duas

duas Figuras A., e B. principia o *Trillo* moderado, e para o fim se irá granindo, e apressando o mais que puder ser.

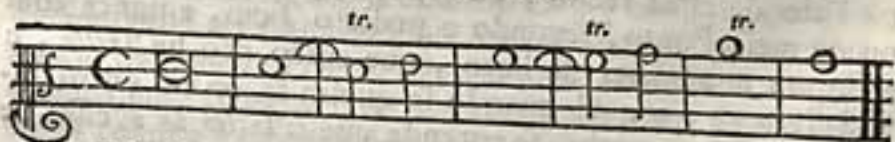
Ha de se *Trinar* com discrição, aonde o pedir o gosto, em modo que não cause fastio, ou não pareça mais bater o queixo, do que propriamente *Trinar*; e nas Cadencias quanto maior for o *Trillo*, tanto ficará com maior realce a Cadencia; e em quanto esta durar, ou se bater o *Trillo*, não deve o Cantor tomar sensivelmente a respiração, na qual ha de ter grande advertencia, e se deve muito anticipadamente prevenir, para que na Cadencia, ou *Trillo* a Voz não acabe sovocada. Advirto que *Trinado*, *Trillo*, ou *Granido* he para nós tudo o mesmo na prática, pelo que sempre tenho usado de hum, ou outro termo, para que assim não se ignorem todos os que são praticaveis.

DOCUMENTO LXX.

Em que se trata do melhor Modo, Portamento, ou Consistencia de lançar a Voz.

OS pontos, ou Figuras, que tiverem mais valor, como a *Breve*, a *Semibreve*, e outras, segundo a pressa, ou vagar do Tempo, não são todas proprias para se *Trinar* no valor de toda a Figura, antes só metade, ou a ultima parte he que propriamente ha de caber ao *Trillo*.

EXEMPLO.



Esta *Breve* em cada meio Compasso de seu valor ha de conter diferente *Consistencia de Voz*, principiando a entoação muito branda no 1.º meio Compasso, no outro meio do ar mais fortezinha, no outro meio do chão já mais forte,

te, e no ultimo meio Compasso, que completa o seu valor, fortissima; isto he, que se ha de regular a Voz a pouco, e pouco com tal suavidade, e *Modo*, que principiando com brandura, e docilidade, se ha de ir largando por intervallos do esforço até á sua perfeita *Consistencia*; e o mesmo digo de todas as Figuras de maior valor entre as suas menores.

Na *Breve* não he proprio alli *Trinar*: no *A.* seguinte, depois de guardar o mesmo *Portamento de Voz* em toda a *Semibreve*, póde-se *Trinar* no bater da Ligadura, aonde aponto o commum final do *Trillo*, prevenindo a respiração sempre que se puder sem defeito, para que a Voz *Trille* vigorosa, e não se perceba na ultima nótta cançada, e opprimida; e a mesma se deve tambem muito refazer, e esforçar nas Volatas, e Passagens, para que o Cantor se haja de portar sempre muito senhor de si.

Pelo que está dito muito bem se entende em que consiste o melhor *Modo de conter, e lançar a Voz*, do qual *Portamento* depende o bello gosto de dizer, e a efficaz graça de attrahir, sendo todos estes preceitos, e polimentos da Arte quem melhor aperfeiçoa a Natureza.

DOCUMENTO LXXI.

Em que se trata dos pontos Ligados, Batidos, e Soltos.

Batidos, Ligados, ou Soltos são todos aquelles pontos, ou nótas, que o Compositor affinalla para a redundancia dos seus effeitos: os pontos *Ligados* affinão-se com humas riscas por este modo \frown \frown : os pontos *Batidos*, ou *Soltos* com huns risquinhos assim \uparrow \uparrow \uparrow , ou quando se affinão algumas Figuras entre Pausas; e tambem quando o Cantor quer por capricho *ligar, bater, ou soltar* algumas nótas, segundo o seu gosto, e boa eleição.

Exem-

Exemplo dos pontos Ligados, e Batidos.

Os pontos *Ligados* conseguem-se propriamente reprimindo, e prendendo a Voz de humas para outras notas.

Os pontos *Batidos* são os mais delicados no bater da respiração, consistindo o seu preceito em que não sejam *batidos* de goélla.

Exemplo dos pontos Soltos, e Ligados.

Os pontos *Soltos* devem ser promptíffimos, e largos com firmeza, isto he, que seja solida a sua affinação, quando se deixão; e todos os mais, que não se affinarem com estes enfeites, e primores da Arte, serão executados naturalmente com attenção ao valor das Figuras, e com a sua justa, e propria segurança de Voz na entoação.

DOCUMENTO LXXII.

Em que se trata do Mordente, e juntamente do Recitativo.

O *Mordente* he o unico modo de cantar, que sem demonstrativo final se pratica na Musica, e de que eu ultimamente fallarei neste Discurso.

He o *Mordente* hum modo estimativo, com que se exprimem bellissimas expressões, principalmente nos *Recitativos*, aonde tem seu mais proprio lugar; mas ainda cantando-se a tempo, se póde muito bem, e com graça usar delle.

Consiste o *Mordente* em hum certo desvio, que faz a Voz daquelle ponto, que havia de dizer, e em seu lugar tocar huma 4.^a, ou 5.^a abaxo daquelle ponto, e logo subir ao outro immediato, quando são duas *Colcheas* no proprio Signo, descartando-se da primeira, ou ao mesmo ponto, se he *Seminima*. Este ultimo he com muita imitação dos *Apojos*, que se fazem de salto de cima para baxo, mas o *Mordente* só póde ser feito de baxo para cima.

Para a sua intelligencia, e minha explicação eu fórmo o seguinte Exemplo, ainda que a Musica não use dos Sinaes, com que o mostro; mas só o faço para nelle dar melhor a entender este motivo com demonstração figurada.

E X E M P L O.

Recitativo.



Quando a Voz neste 1.^o Compasso do Signo de B. quizer passar para a Figura immediata de C., faça huma quéda, ou desvio ao tom de G. 4.^a abaxo do C., e este desvio, e tom ficará supprindo o 1.^o C.; e quando a Voz for acima, firme-se no 2.^o C.: o mesmo se observará no 2.^o Compasso com o *Mordente* de 5.^a, que faço entender em D.: neste torna o *Mordente* ao proprio D., por ser *Seminima*, depois de fazer a quéda, ou desvio a G. 5.^a abaxo de D., e a harmonia demonstrará certamente quando deve ser feito de 4.^a, ou 5.^a abaxo do ponto, em que se firma o *Mordente*.

Nos *Recitativos* de ordinario não se affinão *Apojos*, ou *Accentos* prática, e demonstrativamente, porque nelles todos os motivos ficão ao gosto, e graça do Cantor; e com especialidade se entenda, que toda a primeira Figura de duas immediatas no mesmo Signo pelo modo, que se vê nos dous BB., CC., e DD. do 2.^o, e ultimo Compasso, se toma sempre a sua entoação humia distancia mais alta, para cahir por modo solto no proprio tom da segunda Figura, como v. gr.: no 2.^o Compasso o 1.^o *mí* se diz no tom de *fé*, no ultimo Compasso o 1.^o *fé* se dirá no tom de *sól*, e o penultimo *sól* no tom de *lá*: este modo he como equivalente ao *Apojo* nos transitos, ou movimentos, que expressivamente faz a Voz, ou de 3.^a descendo, ou de qualquer outro salto subindo, aonde sempre a primeira de duas Figuras immediatas em hum mesmo Signo se toma na entoação hum intervallo mais alto para cahir no tom proprio da segunda Figura. Em summa o *Recitativo* he hum fallar entoado, e não he cantar a Tempo, (exceptuando-se quando for modo *estacdo*) ainda que se digão as Figuras com dif-

differentes demoras, segundo o affecto, propriedade, e pronuncia da letra, a que muito attende o Compositor; porém em quanto ás Pausas nos *Recitativos* de instrumentos devem-se tomar a Compasso, não obstante que a Voz, quando canta, proceda sem elle. Todas estas circumstancias, que servem em geral, e outras muitas, que pudera dizer em particular na distincção de *Recitar* de Igreja, Camara, ou Theatro, remetto á Prática, porque nesta materia a sua explicação Theorica sómente a percebe quem a sabe, e quem a ignora não a póde entender pela grande distancia, que ha entre o ouvir preceitos, e ver o seu exercicio.

Em fim aquelle final, ou cabeça de Figura, com que demostro no Exemplo o desvio, em que se fórma o *Mordente*, vai exprello para a intelligencia, e não porque se use na prática, porque o fazer *Mordentes* na Musica está só ao arbitrio do Cantor; e na verdade que este modo he de summa graça, e com elle se exprime com valentia o conceito pelo affecto, que sem este não ha cantar com gosto; e assim como ha lagrimas eloquentes, não se fação as Vozes mudas: bem se explica quem se dá a entender, e nada diz quem no que diz nada se explica: a valentia, e affecto no cantar dá alma ao dizer: o dizer com alma he dar alma ao affecto; mas não se degenera em odiosa affectação, pois são os movimentos, e géstos de quem canta tão desagradaveis á vista, quanto póde ser estimavel a seriedade, e prudente circumspecção: devem ser os movimentos proporcionados ás Vozes, mas nunca sejão Vozes os movimentos: no meio dos extremos consiste a virtude, tome-se este meio, será louvavel o fim, que he o de cantar sem affectação.

DOCUMENTO LXXIII.

No qual se tratão, e recopilão theoricamente as razões fundamentais, em que se estabelecem as infalliveis regras desta Nova Instrucção, para que com ellas o Cantor mais intelligente possa combinar todos os preceitos, e as observações práticas, que até aqui tenho exposto neste Discurso.

ORdinariamente quiz até agora occultar a maior parte das razões fundamentais desta Instrucção, por não fazer confusa ao novo Solista com os obscuros rodeios, ou termos da Theorica a melhor clareza, e explicação Prática, pois o expôr, e tratar huma, e outra cousa ao mesmo tempo seria mais confundir do que ensinar: para os principiantes tenho-me explicado com os termos práticos, que me parecerão proprios; para os mais adiantados agora neste particular Documento darei, e afinarei juntas em Compendio todas as razões Theoricas fundamentais, com que estes melhor se possam satisfazer, e instruir, as quaes talvez dispersas de pouco poderiam aproveitar aos menos intelligentes.

REGRA I.

Das Razões Theoricas do novo Systema fá, e mí certo das Cantorias de 3.^a maior.

1 **T**odo o *mí certo* de qualquer Cantoria de 3.^a maior he 7.^a maior em quanto á propria relação do Tom, ainda que sirva na harmonia o dito *mí* ou de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do Tom; porque infallivelmente na modulação dos Tons de 3.^a maior, ou da Cantoria *Natural*, ou de HH , ou de bb sempre a 6.^a da 2.^a, ou a 3.^a da 5.^a he o *mí certo* das Cantorias.

2 Nestes mesmos Tons todo o *fá certo* das Cantorias he 4.^a perfeita em quanto á precisa relação do Tom, ainda que sirva na harmonia o dito *fá* ou de 3.^a menor da 2.^a,
ou

ou de 7.^a menor da 5.^a, ou de 6.^a menor da 6.^a, ou de 5.^a menor da 7.^a do Tom; porque infallivelmente na modulação dos Tons de 3.^a maior sempre a 5.^a da 7.^a, ou a 6.^a da 6.^a, ou a 7.^a da 5.^a, ou a 3.^a da 2.^a he o *fé certo* das Cantorias.

3 Mais claro. Nas Cantorias de 3.^a maior de $\sharp\sharp$ he o *mi certo* do ultimo \sharp 7.^a maior do Tom, e o *fé certo* 4.^a perfeita. Nas Cantorias de 3.^a maior de $\flat\flat$ he o *fé certo* do ultimo \flat 4.^a perfeita do Tom, e o *mi certo* 7.^a maior.

R E G R A II.

Razões Theoricas do novo Systema fá, e mi certo das Cantorias de 3.^a menor.

1 **T**odo o *fé certo* de qualquer Cantoria de 3.^a menor he 6.^a menor descendo, ou maior subindo em quanto á propria relação do Tom, ainda que sirva na harmonia o dito *fé* ou de 3.^a menor da 4.^a, ou de 5.^a menor da 2.^a, ou de 7.^a menor da 7.^a do Tom; porque infallivelmente na modulação dos Tons de 3.^a menor, ou da Cantoria Natural, ou de $\flat\flat$, ou de $\sharp\sharp$ sempre a 7.^a da 7.^a, ou a 5.^a da 2.^a, ou a 3.^a da 4.^a he o *fé certo* das Cantorias.

2 Nestes mesmos Tons todo o *mi certo* das Cantorias he 2.^a maior em quanto á precisa relação do Tom, ainda que sirva na harmonia o dito *mi* ou de 5.^a perfeita da 5.^a, ou de 6.^a maior da 6.^a, ou de 3.^a menor da 7.^a do Tom; porque infallivelmente na modulação dos Tons de 3.^a menor sempre a 3.^a da 7.^a, ou a 6.^a da 6.^a, ou a 5.^a da 5.^a he o *mi certo* das Cantorias.

3 Mais claro. Nas Cantorias de 3.^a menor de $\sharp\sharp$ he o *mi certo* do ultimo \sharp 2.^a maior do Tom, e o *fé certo* 6.^a menor descendo, ou maior subindo. Nas Cantorias de 3.^a menor de $\flat\flat$ he o *fé certo* 6.^a menor descendo, ou maior subindo, e o *mi certo* 2.^a maior do Tom; e estas são as proprias razões Theoricas fundamentaes, porque geralmente todas as Cantorias contém os dous lugares, e nomes certos.

R E-

REGRA III.

Da Razão Theorica dos dous nomes infalliveis fá, sól subindo, ou sól, fá descendo nos dous accidentes repentinos em dous Signos immediatos.

OS dous nomes infalliveis fá, sól subindo, ou sól, fá descendo, que são os mesmos nomes das proprias Cantorias, nos dous HH repentinos em a Cantoria *Natural*, ou nas Cantorias de HH , e no b , e H na Cantoria de b , e *Natura*, ou nos dous bb nas Cantorias de bb em dous Signos immediatos, tem sempre a razão da sua infallibilidade na 6.^a, e 7.^a de qualquer Tom de 3.^a menor, por se afinarem estas especies accidentalmente maiores subindo para a precisa relação dos mesmos Tons.

REGRA IV.

Da Razão Theorica do 2.^o H sem o 1.^o na Cantoria Natural, e do 1.^o H na Cantoria de b , e Natura chamar outras Cantorias.

1 **A** Fundamental razão, por que o sól do 2.^o H figurado sem o 1.^o chama na Cantoria *Natural* a de b , e *Natura*, he por ser 7.^a maior em quanto á precisa relação do Tom de *D.* 3.^a menor, ainda que sirva na harmonia o dito sól H ou de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do Tom.

2 A propria razão, por que o sól do 1.^o H afinado na Cantoria de b , e *Natura* chama a Cantoria de dous bb , he por ser 7.^a maior em quanto á precisa relação do Tom de *G.* 3.^a menor, ainda que sirva na harmonia o dito sól H , ou de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do Tom.

R E G R A V.

Das Razões Theoricas do H nas Cantorias de HH, figurado no lugar além daquelle, em que se deveria affinar pela sua ordem, diminuir hum dos HH na Cantoria.

1 **T**odo o dó, ou sól H, figurado no lugar além daquelle, em que se deveria affinar pela sua ordem, he 7.^a maior em quanto á propria relação do Tom de 3.^a menor, e diminue hum H dos affinados nas Cantorias de HH, ainda que sirva na modulação o dito sól, ou dó H de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do Tom.

2 O mesmo sól H descendo de salto he tambem quem mostra nas Cantorias tacitas o fá da 6.^a menor com H no lugar do H, que se diminue á Cantoria, quando o H não he exprello, por ser a 6.^a dos Tons menores propriamente menor, quando desce.

R E G R A VI.

Das Razões Theoricas do b no lugar do penultimo b dos affinados accrescentar mais hum b na Cantoria.

1 **T**odo o dó, ou sól b nas Cantorias de bb, figurado no lugar do penultimo b da Cantoria, he 7.^a maior em quanto á propria relação do Tom de 3.^a menor, e accrescenta mais hum b dos affinados nas Cantorias de bb, ainda que sirva na modulação o dito sól, ou dó b de 3.^a maior da 5.^a, ou de 6.^a maior da 2.^a do Tom.

2 O mesmo sól b descendo de salto he tambem quem mostra nas Cantorias tacitas o fá da 6.^a menor com o b, que se augmenta á Cantoria, quando este não he exprello, por ser a 6.^a dos Tons menores precisamente menor, quando desce.

SUMMA DAS REGRAS GERAES.

Todo o *mi certo* de qualquer Cantoria de 3.^a maior he 7.^a maior em quanto á propria relação do Tom.

Todo o *fá certo* de qualquer Cantoria de 3.^a maior he 4.^a perfeita em quanto ao Tom. To-

Todo o *fá certo* de qualquer Cantoria de 3.^a menor he 6.^a menor, ou maior em quanto á precisa relação do Tom.

Todo o *mi certo* de qualquer Cantoria de 3.^a menor he 2.^a maior em quanto ao Tom.

Todo o *fá*, *sól* subindo nos dous HH , ou hh , ou h , e H repentinos em dous Signos immediatos são 6.^a, e 7.^a maiores dos Tons de 3.^a menor.

Todo o *sól* do 2.^o H , quando não ha 1.^o na Cantoria *Natural*, he 7.^a maior em quanto ao Tom de *D.* 3.^a menor, e denota a Cantoria de *b*, e *Natura*.

Todo o *sól* do 1.^o H na Cantoria de *b*, e *Natura* he 7.^a maior em quanto ao Tom de *G.* 3.^a menor, e denota a Cantoria de dous *bb*.

Todo o *sól* h , ou H , que descer de salto em qualquer Cantoria de 3.^a menor, além de ser 7.^a maior do Tom, mostra tacitamente na Cantoria o *fá certo* da 6.^a menor, quando o *fá* não he expresso.

Todo o *dó*, ou *sól* H , ou h subindo *gradatim* em qualquer Cantoria de 3.^a menor he 7.^a maior em quanto á precisa relação do Tom.

Todo o *fá* h , que tirar H , que tiver sido *mi*, he 7.^a, ou 5.^a menor da harmonia do Tom de 3.^a maior.

Todo o *fá* *b*, que tirar repentino o lugar de *mi*, he 7.^a, ou 5.^a menor da harmonia do Tom de 3.^a maior.

Em fim observe-se que todas as especies, e nomes, que se ordenão na modulação dos Tons com o H a respeito da Cantoria *Natural*, ou das proprias Cantorias de HH , são os mesmos nomes, e especies, que se formalizão também com o h a respeito do *b* nas Cantorias de *bb*: e todos os nomes, e especies, que se afinão com o *b* a respeito do *Natural*, são também as mesmas especies, e nomes, que se denotão com o h a respeito do H nas Cantorias de HH , isto por se regular só deste modo com certeza a inalteravel ordem da propria relação dos Tons.



NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL,
 O U
 THEORICA PRATICA
 D A
 MUSICA RYTHMICA.

 DISCURSO III.
 P R E A M B U L O.



RATO neste ultimo Discurso dos casos mais difficultosos da Musica, e dos seus *nomes extraordinarios*, em que houve, ha, e haverá sempre para o méro Solista grandes difficuldades.

Como proceder nos casos, e *nomes extraordinarios* arbitrariamente sem mais systema, ou razão, que o arbitrio mal ordenado de cada hum, he effeito

só proprio da ignorancia, e defeito notavel do acerto; procuro dar huma certa, e formal idéa, que sirva de proveitosa Instrucção ao duvidoso Solfejante para o novo conhecimento dos ditos nomes, e para na confusão desta diffi-

culdade saber buscar, e advertir o chamado *nome extraordinario*, e com elle vencer na Cantoria o embaraço dos nomes com muita facilidade.

Se entre dous males se deve eleger o menor, segundo *Aristoteles*, eu avalio por maior bem entre muitos males escolher hum só: será o meu Systema, e a minha idéa (quando a necessidade o pedir) mudar de entre os outros nomes da Cantoria hum só nome extraordinariamente para todos os mais ficarem pela sua precisa ordem nos seus lugares.

Fazer hum nome *extraordinario* he tirallo da ordem dos outros nomes, não o fazendo confinante com as mais syllabas, em quanto á propria relação das vozes, mas ficando sempre da mesma sorte confinante, em quanto á perfeita relação do Tom, e precisa quantidade do intervallo; e porque he hum só nome, este, a que se muda o nome, com a qual mudança se communica grande bem a outros muitos, como he afinarem-se todos sem violencia, o que não succede, quando nesta parte se obra sem regular preceito, e attenta observação, chamando muitas vozes alheias, e fóra da sua verdadeira nomenclatura, sem mais regra que o livre arbitrio, e com o desembaraço deste fazerem muitos nomes extraordinarios, sem os afinarem, podendo afinar, e dizer hum só; porque chamando por mais de huma vez ao que he Ponto as vozes de meio Ponto em duas, ou mais notas, (o que unicamente se permite dizer em huma só, como se dirá em o nome, que annuncio *extraordinario*) andar á violentissima a affinação com a impropriedade de muitos nomes, tanto, que ainda os que ignorão os termos, não deixarão de sentir, e experimentar a violencia, que a Voz tem, e o remorso, que o ouvido recebe; este na aspereza, que sente, e aquella na força, com que os nomea: no que, para evitar tantos extraordinarios nomes, será bastante hum nome só *extraordinario*.

DOS NOMES
EXTRAORDINARIOS,

E mais casos notaveis, com a explanação particularissima das suas difficuldades.

Nome *extraordinario* chamo eu, e he aquelle, que não he ordinario: ordinario he todo o nome, ou syllaba, que vai successivamente seguindo por sua ordem a ordem das vozes, como v. gr. depois de *ré*, *mi*, depois de *mi*, *fa*, ou depois de *fa*, *sól*, &c.; porém nome *extraordinario* he só aquelle, que se aparta, e não leva, nem póde levar a sua regularidade precisa, e ordinaria com os outros nomes da Cantoria, como he de hum para outro Signo dous *fas*, ou dous *mis* immediatos, tanto descendo, como subindo: dous *rés* successivos descendo; e outros, como *sól*, abaxo de *fa*; *fa* abaxo de *mi*; *mi* acima de *fa*; *ré* acima de *mi*; *ré* abaxo de *fa*, e todos aquelles não confinantes, que são fóra do ordinario; pela qual razão me pareceo não lhe dar outro nome mais proprio, e adequado que o de nome *extraordinario* pela sua etymologia, e significado.

Todas as vezes que em qualquer Cantoria, por meio de hum só nome não confinante, passar huma para outra Cantoria, sóbe, ou desce de chofre hum Ponto a modulação do Tom, pelo que se causa, e motiva o nome extraordinario; e a sua razão fundamental he, porque se converte de repente na harmonia a 3.^a menor em maior, ou a 3.^a maior em menor, ou outra qualquer das especies, que podem ser alteradas de maiores em menores, ou de menores em maiores.

Segue-se fazer evidente, e pôr em prática como se ha de buscar entre os mais nomes da Cantoria este nome *extraordinario*, não só para o dar a conhecer, mas também para se advertir o modo, com que se hão de afinar as suas distancias, o que tudo irei mostrando por Exemplos figurados, os quaes explicarei com vozes extraordinarias.

E X E M P L O I.

Em que se mostrão dous fás immediatos tanto descendo, como subindo; e também se adverte o modo, com que se hão de buscar, e afinar os nomes extraordinarios, ou não confinantes.



O 1.º Compasso mostra o *mi certo* de B.: acima de *mi* he *fá*; e o b, que está no 2.º Compasso, infallivelmente também ha de ser *fá*, e este he o *fá extraordinario*, porque o ordinario he ser *mi* abaxo de *fá*: o mesmo se vê no 4.º Compasso sem alguma differença; e aquelles são os modos dos dous *fás* descendo com distancia de Ponto de hum a outro, e logo os veremos na distancia de meio Ponto: no 5.º Compasso também se mostrão, e estão notados dous *fás* subindo; e digo, que sem aquelle segundo *fá extraordinario* não se concluirá a cadencia: cantem-se pois aquellas nótas com os nomes, que muito quizerem, que não sendo os proprios, que vão afinados, serão alheios da precisa relação do Tom; e unicamente com aquelle nome *extraordinario*, que he hum só, todos os mais ficão bem, e nos seus lugares proprios.

Afinar aquelles, e todos os nomes *extraordinarios*, que pelo progresso deste Discurso veremos, não tem, nem terá difficuldade, e o provo deste modo.

Aquel-

Aquelles tons, e nomes da Solfa, que se nos avi-
vão, e representão ao proferir da Voz, não são os que
nos fazem cantar a letra ordenada debaixo de qualquer Sol-
fa? He sem duvida; porque em lugar de solfejarmos *fd*,
ré, ou *dó*, dizemos as syllabas das palavras, que pela par-
te inferior das nótas vemos escritas, pelo tom, que nos
representa a mesma Solfa: bem; logo se para tanta varie-
dade de letras se nos representa o tom, e nomes da Sol-
fa, da mesma sorte para hum só *extraordinario* se nos re-
presente o tom do nome immediato, que se deveria seguir,
e deixando este, (porque não póde ser) no seu tom, e lu-
gar, chamaremos o nome *extraordinario*, que nos convier,
para com elle seguirmos os mais nomes ordinarios da Can-
toria; de sorte, que por consequencia se tira, que o nome
extraordinario he a letra para o nome, que deixamos, quan-
do no seu tom chamarmos outra voz, assim como fazemos
com as mais Solfas a respeito de outras syllabas, ou letras;
o que tambem he com muita semelhança daquella mesma
ordem, que guardamos com as *Mutações* ordinarias, nas
quaes mudamos o nome sem mudar o tom; assim tambem
quando for *extraordinario* o nome, seja este justamente affi-
nado no lugar, e tom do proprio nome confinante, que se
deixa.

Este he o modo, e Systema mais facil, que póde ha-
ver em tantas difficuldades, como de ordinario se encon-
trão nos muitos *bb*, *ff*, e *ff*, que repentinamente se afi-
nãõ á Cantoria; e basta para ser agradavel, e facil este
Systema ser huma só a idéa, com que se vencem tantas, e
tão grandes confusões.

EXEMPLO II.

Em que se mostram dous fás descendo com intervallo de meio Ponto de hum a outro fá,

Solf. de D. João Jorge.



V Amos discorrendo sobre este Exemplo. Quem nos dirá naquella 2.^o Compasso qual he o nome *extraordinario*? Eu o digo, e o ensino a buscar. A Figura do b deve ser *fá*, e a do \sharp ha de ser *mi* para seguir a sua Cantoria de trez $\sharp\sharp$: logo a Figura, que está no meio dos dous nomes *certos* da Cantoria, deve ser o nome, que se ha de mudar no *extraordinario* nome com o nome de *fá* para dizer *mi* em G. \sharp , e esta distancia do b de B. para o A. he precisamente *fá* de intervallo de meio Ponto. A mesma distancia se encontra nos dous *fás* do 4.^o Compasso, e da hi para diante se vê que só com aquelle nome *extraordinario* correm todos os mais ordinarios perfeitamente.

Ha neste Exemplo dous casos particulares, que he hum o da ultima Figura do 1.^o Compasso, dizendo *mi* em G. \sharp para a 1.^a do 2.^o Compasso, aonde se dirá *fá*; e este *fá* em razão do Signo F. \flat he abaxo do *mi* de G. \sharp . O outro caso he no 4.^o Compasso, aonde se vê immediato o *fá* abaxo de *mi*, sendo a causa, por que o \flat sempre he *fá* todas as vezes que tira descendo dentro no mesmo Signo o \sharp , que he *mi*, e com o outro *fá* immediato *extraordinario* se mette a Cantoria em cinco $\sharp\sharp$ até ser tirado o 5.^o com o \flat de A.; e como quem de 5 tira 1 ficão 4, com a Cantoria de quatro $\sharp\sharp$ dá fim o Exemplo.

EX-

E X E M P L O III.

Em que se mostrão dous fás, hum expresso, outro tacito na distancia de meio Ponto; e tambem se verá fá abaxo de mí, e sól abaxo de fá, tudo intervallos de meio Ponto.

Solf. de D. João Jorge.



Entre as duas ultimas Figuras do 3.º Compasso he tacitamente *fá* em *E*. na distancia de meio Ponto, pois só com aquelle nome *extraordinario* unicamente se mette toda a Cantoria seguinte nos seus nomes proprios de quatro HH , por se conformarem os dous ultimos: logo tirado com o H o 4.º ficão trez; e depois do *fá* H em *C*. do 6.º para o 7.º Compasso, dizendo abaxo deste *fá*, *sól* em *B*., se acaba com trez HH o Exemplo, e a Cantoria. Advirto, e se entenda geralmente, que os nomes *extraordinarios* devem entoar-se, e ser considerados na distancia, e intervallo do nome, que se deixa, como v. gr. quando abaxo de *fá* se diz *sól*, he no tom de *mi* distancia de meio Ponto: quando abaxo de *fá* se diz outro *fá*, este póde ser no intervallo de Ponto, ou na distancia de meio Ponto; porque se o 2.º *fá* he com *b*, ou nas Cantorias de HH com H , he intervallo de Ponto, mas se he no tom de *mi*, he intervallo de meio Ponto; e quando abaxo de *fá* se diz *ré*, o tom de *mi* dá a entender a distancia de meio Ponto: em summa tanto subindo, como descendo os nomes *extraordinarios* serão afinados no tom, e intervallo, que diriamos naquelle nome, que deixamos, e este conceito nos dará a conhecer o intervallo.

EX-

E X E M P L O IV.

Em que se vê como he bastante húma pequena Pausa para mudar de nome, e Cantoria no mesmo Signo; e tambem se mostrão dous fás hum expresso, outro tacito no intervallo de meio Ponto.

Solf. do Sr. David Perez.



A Qui se vê passar a Cantoria de dous $\sharp\sharp$, mudando no intervallo de huma pequena Pausa o *fá* em *ré* dentro no mesmo Signo, para a Cantoria de dous $\flat\flat$ do 1.^o para o 2.^o Compasso, e no fim deste entre o *fá* \flat de *E.*, e o *mí* \sharp da ultima Figura *C.* se considera em *D.* o *fá* tacito *extraordinario*; e o motivo de serem neste, e no Exemplo antecedente desabridos, e difficultosos os seus *fás*, he por ser mais delicada a affinação de meio Ponto, que a de Ponto; e tambem porque são mais seguros de se affinarem os nomes *extraordinarios* em syllabas expressas, que em vozes tacitas.

EXEMPLO V.

Em que se mostram dous modos de dous fás tacitos, hum descendo, outro subindo com intervallos de Ponto.

Solf. de D. João Jorge.



Entre o D., e B. do 2.^o Compasso tacitamente se entende hum *fá extraordinario* em C. com \flat para ser *mí* o B., que ha de fazer transito para o C. \sharp do 3.^o Compasso. Observe-se da ultima Figura do 5.^o Compasso para a 1.^a do 6.^o, que alli ha em D. tambem tacito outro *fá extraordinario* subindo para buscar o *lá* de F., e assim todas as mais vozes ficarão bem nos seus lugares. Qualquer dos dous nomes tacitos *extraordinarios*, que temos neste Exemplo, são de intervallo de Ponto.

EXEMPLO VI.

Em que se mostram dous fás subindo com extraordinario intervallo.

Solf. de D. João Jorge.



NO 3.^o Compasso se diz *fd* em *F. ♯*, e no 4.^o Compasso *fd* em *G. ♯*. Estes *fd*s são bem extraordinarios pelo intervalo, e distancia, que ha de Ponto e meio de hum a outro Signo; e com reflexão se observe, que o *fd* *extraordinario*, que se diz a *G. ♯*, mette toda a Cantoria nos seus nomes proprios, e só com elle, ainda que tão extraordinario, ficão todas as vozes nos seus lugares ordinarios com a devida regularidade.

EXEMPLO VII.

Em que se vê a precisa relação, e occorrença de trez fás successivos, sendo tacito o 2.º; e também se mostra sól abaxo de fá.

Solf. de D. João Jorge.



O H de C. do 1.º Compasso he *mí*, porque he o 2.º pela sua ordem: a 1.ª Figura do 2.º Compasso he *fá*: o b de B. infallivelmente ha de ser *fá*: logo entre D., e B. Bbmolado não se póde entender algum nome, que não seja outro *fá* tacito, o qual he o nome *extraordinario*. Também se vê no 2.º Compasso, abaxo do *fá* de B., *sól* *extraordinario* em A., e com elle se ordena a Cantoria de dous H até encontrar o proprio caso de outros trez *fás* no 4.º Compasso, dizendo da mesma sorte na penultima Figura daquelle Compasso, que he D., *sól* abaxo do *fá* Bbmolado de E., e com o dito *sól* *extraordinario* se encaminhão todos os mais nomes á sua precisa regularidade. Advirto que o *fá* H de G. no 2.º Compasso, *ré*, e *fá* dos dous H , que se assinaõ no 4.º Compasso, são *Escarcejos sollevatos* por huma vez só, e não devem ser *mí*.

EXEMPLO VIII.

Em que se mostram trez fás expressos, e successivos; e tambem logo abaxo de fá, ré; abaxo de fá, sól; e no 1.º Compasso, abaxo de mí, fá no mesmo Signo.

Solf. de D. João Jorge.



PRimeiramente temos no 1.º Compasso abaxo de *mí* o 1.º *fá* em *F.* \flat com intervallo de meio Ponto: logo o 2.º *fá* em *E.* *Bbmolado* com intervallo de Ponto, e com intervallo de meio Ponto em *D.* o 3.º *fá*; porque ha de ser infallivelmente *mí* \sharp *C.*, pois com elle se ordena hum perfeita Cantoria de dous $\sharp\sharp$: no 3.º Compasso vemos *fá* nas duas primeiras Figuras; *mí*, e *fá* nas outras duas no mesmo Signo, sendo o *fá* mais baxo que o *mí*. Observe-se juntamente *fá* na 1.ª Figura do 4.º Compasso, e logo *ré* immediato, ou tambem *lá* abaxo de *fá* em *G.*; e no proprio Compasso, depois de *fá* no \flat de *E.*, se mostra abaxo deste *fá*, *sól* em *D.*, do qual corre a Cantoria pelos nomes ordinarios. Extraordinario tem sido todo este Exemplo, mas a causa procede de não poderem ser confinantes muitos dos seus nomes.

EXEMPLO IX.

*Em que se mostra entre dous fás expressos hum sól tacito; e
tambem se vê sem controversia ré acima de mí.*

Solf. do Sr. David Perez.



O H de *A.* do 1.^o Compasso he *mí*, porque he o 5.^o H depois do 4.^o: logo o *B.*, que se segue, ha de ser infalivelmente *ré*, porque sem duvida tambem se ha de dizer *fá* em *D.* H , que tira o H *mí*: o 2.^o Compasso contém por baxo das nótas todos os seus nomes, para que se veja que o H de *A.* não póde ser naquelle lugar 5.^o, porque não ha 4.^o, e por isso he *dó*: a ultima Figura do 2.^o Compasso *D.* H he *fá*, e a 1.^a do 3.^o Compasso tambem he *fá*, porque o H de *A.* ha de ser *mí*, pois já he 5.^o, por se avistar o 4.^o, e se poder formar com elle a sua Cantoria perfeita. Entre o *fá* de *D.* H , e o *fá* de *B.* ha hum sól tacito em *C.* com intervallo de meio Ponto, e do sól tacito para *B.* com intervallo de Ponto: o motivo, por que he sól este nome tacito, de que fallo, e não outro *fá*, he porque não se póde considerar H no *C.*, que medea entre o *D.*, e *B.*; e como do H de *D.* para *C.* ha intervallo de meio Ponto, por isso he só proprio alli aquelle sól tacito extraordinario, e não outro *fá*. Serão mais que extraordinarios quaesquer outros nomes, que lhes quizerem chamar; e esta he a maxima, e idéa, que sigo com hum só nome não confinante, para que os mais todos fiquem ordinarios nos seus proprios lugares.

EX-

EXEMPLO X.

He especial por trez circunstancias este Exemplo : a 1.^a he por haver transito da Cantoria de b , e Natura para a de \flat , e \natural : a 2.^a por incluir dous \flat s subindo, sendo tacito o exiraordinario : e a 3.^a por parecer que o \natural de F . na Cantoria de Natura, e b denotaria a de dous bb , mas não chamará o 2.^o pela razão, que se aponta.

Solf do Sr. David Perez.



Entre o B . $Bbmolado$, e G . no 2.^o Compasso ha de haver tacita a *Mutança lá* em A . e esta conduz os mais nomes a dizer *fá* em F . : deste *fá* para o A . se considera outro *fá* tacito *extraordinario* na 3.^a linha, porque deve ser *sól* o A . 1.^a Figura do ar do mesmo Compasso : isto he sem questão, porque a Cantoria seguinte he propriamente de \flat , e \natural , pois se affina o \flat de B . no 3.^o Compasso; e esta he a causa de não chamar a Cantoria de dous bb , porque sem 1.^o b não chama o 2.^o, e só quando a Cantoria for seguida, e continuada com o 1.^o b , então he que o \natural de F . dará a entender a Cantoria de dous bb ; por isso ao A . se diz *sól*, pois o \natural de F . , fazendo, ou concordando hum 4.^a perfeita com B . natural, sempre fórma propriamente a Cantoria de \flat , e \natural .

EXEMPLO XI.

Em que se expõe como se fórma a Cantoria de quatro HH , sendo o 4.º o primeiro, que se vê depois do 1.º da Clave; e também se faz evidente como póde haver *mi* acima de *fá*, ou entre dous *fás*.



Este H de *D.* não póde deixar de ser *mi*, pois só com elle corre perfeitamente a Cantoria de quatro HH : a ultima Figura do 3.º Compasso he *mi* também entre dous *fás*, porque o *fá* do H de *F.* está dizendo, que o *E.* antecedente ha de ser *mi*; e o *fá*, que se vê acima de *C.* H em *D.* com o *sól* tacito, que se lhe deveria seguir, e se deixa, está avivando, e lembrando o tom, em que se ha de dizer aquelle *mi* extraordinario no dito *E.*

EXEMPLO XII.

Em que se vê o nome extraordinario de *mi* acima de *fá*, isto he, entre dous *fás*; e tambem se mostra o *b* sendo *fá* por Escarcejo, e sendo *mi* por tirar o *b*, que he *fá*.

Solf. de D. João Jorge.



NO 1.º Compasso deste Exemplo se vê *fá* no *b* de *B*. por causa do *sól* *H* de *C*. ; no 2.º Compasso *mi* naquella *b* propriamente por tirar o *fá* do *b* da Clave; e no 3.º Compasso tambem *fá* o dito *b* por Escarcejo. Nestes trez modos de applicar o *b* com tanta variedade em hum mesmo Signo, está a mais essencial parte da sua intelligencia, porque conforme as causas se produzem os effeitos. Vamos a explicar o nome *extraordinario*, que se vê da ultima Figura do 2.º Compasso para a 1.ª do 3.º, em que acima de *fá* se diz *mi*, assim como tambem já temos visto abaxo de *fá* dizer *sól*; e seja este o modo certo, e systema verdadeiro de se procurarem os nomes *extraordinarios*. Note-se: o *mi* *b*, penultima Figura da 3.ª parte do 2.º Compasso, nos diz infallivelmente que a ultima Figura *C*. do mesmo Compasso ha de ser *fá*: o *b* de *E*. tambem será indubitavelmente *fá*, e abaxo de *fá* o *D*. ha de ser *mi*: logo aquelles dous nomes cer-

certos nos mostram os seus dous confinantes immediatos, e destes he sempre o lugar do nome *extraordinario* o que fica consecutivo ao segundo accidente, por ser o mais proximo ao ultimo extremo, quando são duas as Figuras de permeio; e se me perguntarem porque na ultima Figura do 2.^o Compasso não digo em *C. ré* entre dous *mís*, assim como digo em *D. mí* entre dous *fás*? respondo: Porque se facilita mais, e he muito melhor dizer o nome *extraordinario* (podendo ser) no intervallo de Ponto, que na distancia de meio Ponto; razão, por que neste Exemplo prefiro ao nome *ré* entre dous *mís*, por ser distancia de meio Ponto, o *mí*, que affino entre dous *fás* com intervallo de Ponto, vendo-se claramente que só com a estranheza, e mudança de hum nome se evitão maiores males, como são muitos nomes improprios da harmonia, por serem alheios da propria relação do Tom.

EXEMPLO XIII.

Em que se mostra que não póde ser ré acima de mí, mas que deve ser mí acima de fá, por haverem, como no Exemplo antecedente, dous lugares para a escolha, que se adverte do nome extraordinario, o qual se propõe, e se resolve pela principal, e melhor parte do Systema.



A 2.^a, e 3.^a Figura do 3.^o Compasso he o lugar, que se offerece á primeira vista para a escolha do nome *extraordinario*, por se metterem duas Figuras entre os dous accidentes, com os quaes temos precisamente de cumprir, chamando-lhes os seus nomes certos, que devem ter. Em qualquer das duas Figuras, que estão no meio, e vão notadas, se offerece dizer ou *ré* acima de *mi*, ou *mi* acima de *fá*; e ainda que pareça facilitar-se a Cantoria com a mudança de qualquer destes nomes, com tudo não he assim; porque o dizer *ré* em *A*. será affinação muito mais violenta, e difficullosa, pelo que advirto o melhor modo, com que se deve buscar sem confusão entre difficuldades o nome *extraordinario*. Note-se: a Cantoria do principio até ao G. \sharp do 3.^o Compasso he de trez $\sharp\sharp$: aquelle ultimo dos trez he o *mi certo*: os CC. $\flat\flat$ seguintes até ao fim do Exemplo mostram a Cantoria de \flat , e \sharp : logo sendo *mi certo*

to no G. H do 3.^o Compasso, e *fá* também certo no h de C., sem duvida dos dous nomes, que ficão de permeio, se ha de escolher hum para o nome *extraordinario*; e como se deve preferir, como no antecedente Exemplo disse, o intervallo de Ponto ao de meio Ponto, resolvo do mesmo modo, dizendo, que dando-se acima do *mi* de G. H o *fá* a A., se deve dar também abaxo do *fá* de C. h o *mi* a B., e este será o nome *extraordinario*, por ser o immediato ao ultimo accidente, quando este he *fá*. Não succede porém haverem estes dous lugares para a equivocação da escolha, quando ha só huma Figura entre os dous nomes certos, ou accidentes, com quem se deve cumprir, porque só aquella Figura he o lugar proprio do meio dos extremos; mas ainda havendo os dous lugares, não haja duvida na sua eleição, pois o Signo da Figura immediata ao *fá* do ultimo accidente he só com propriedade aonde deve ser o innovado nome, e por consequencia o lugar privativo do nome *extraordinario*, segundo a inalteravel ordem, que sem excepção se tem praticado até agora neste Systema.

E X E M P L O XIV.

Em que se mostram dous mís immediatos tanto subindo, como descendo com intervallo de Ponto, ou ré com intervallo de meio Ponto no lugar do primeiro mí dos dous immediatos subindo.

Solf. de D. João Jorge.



A Ultima Figura do 1.^o Compasso he *mi*, e a 2.^a do \sharp de C. do 2.^o Compasso he *fa*; e depois de se ter dito, e afinado *mi* a C. \sharp no 1.^o Compasso, para afinar o *fa* \sharp , este ensina que o B. tambem ha de ser *mi*. A 1.^a Figura do 3.^o Compasso he *mi* depois do *fa* \sharp , ultima Figura do 2.^o Compasso, e infallivelmente tambem ha de ser *mi* no C. \sharp immediato a B. no 3.^o Compasso, á imitação, e da mesma sorte que já vimos poderem-se praticar subindo, e descendo dous *fas* immediatos; singularidade, e privilegio, que só podem admittir estas duas vozes; porém quem abaxo do ultimo *fa* \sharp do 2.^o Compasso quizer chamar *ré extraordinario* a B. no 3.^o Compasso, para tambem dizer propriamente *mi* a C. \sharp , muito bem póde pela facilidade da afinação, mas não porque seja a syllaba *ré* propria neste caso; porque em quanto se puderem dizer dous nomes immediatos com a mesma pronuncia, prefere este motivo a outro qualquer nome *extraordinario*; e no caso presente se mostra, segundo este *Systema*, como se devem cantar, e podem ser

ser dous *mís* consecutivos subindo. Outros dous *mís* se encontram no 4.^o Compasso em tudo como os primeiros, de sorte, que entre os extremos consiste a virtude, e neste lugar estabeleço o nome *extraordinario*: dizerem-se dous *mís* immediatos, tanto subindo, como descendo neste Exemplo, não tem mais, nem menos para a affinação, que qualquer dos outros nomes *extraordinarios*, pois com elles figo a mesma idéa, e não altero a ordem estabelecida.

EXEMPLO XV.

De outros dous mís immediatos, e também ré abaixo de fá; porém o nome ré com a circunflancia do motivo da Cadencia.



Os dous *mís* não ha novidade, mas do *fá* b de *E.* para o *ré* de *D.* não póde ser de outra sorte para finalizar a Cadencia de *C.*, 1.^a Figura do penultimo Compasso em *dó*, por se formar o Tom de 3.^a maior; e quem differ *fá*, *mí*, *ré* para concluir a Cadencia, ha de conhecer na impropriedade da affinação, e do Tom, defabrimento ao ouvido.

EXEMPLO XVI.

Em que se mostra ré abaxo de fá, e só com este nome extraordinario passar a Cantoria de dous bb para a de \flat , e \sharp .

Solf. de D. João Jorge.



O Nome de ré abaxo de fá na ultima Figura do 6.º Compasso faz passar a Cantoria de dous bb para a de \flat , e \sharp ; e o fá \flat de B. do penultimo Compasso a restitue, e mette outra vez na de \flat , e *Natura*. Não ha cousa mais natural, nem mais extraordinaria, que hum só nome para motivar tão distinctas variedades.

E X E M P L O XVII.

Em que se vê só por virtude, e força de hum nome extraordinario, como v. gr. sól abaxo de fá, passar a Cantoria de dous bb para a de ♯, e Natura.

Solf. de D. João Jorge.



Neste Exemplo he a Cantoria de dous bb até á 1.^a Figura do 4.^o Compasso, e logo na 3.^a Figura do mesmo com o nome *extraordinario* de sól abaxo de fá se estabelece toda a Cantoria *Natural* até ao fim. Grande bem he hum nome *extraordinario* applicado, ou entendido no seu lugar, e a comprehensão he facil a quem reflectir na sua utilidade. Note-se: o b de E. he fá certo; e o ♯, que se affina em B., ha de ser tambem mí certo: logo para eu cumprir com este ultimo accidente elle me ensina o sól de D., porque o fá de E. já fica nomeado; de sorte, que sempre o ultimo accidente demostra o nome, que hei de mudar para deduzir com propriedade a affinação dos nomes regulares, com que deve formar-se a Cantoria.

EXEMPLO XVIII.

Este Exemplo he muito especial, e por isso mais extraordinario, no qual veremos mi no tom de dó, despedindo-se a Voz de fá; e tambem nelle se demonstrão quatro Compassos successivos com os mesmos nomes, e juntamente ré abaxo de fá.

Solf. de D. João Jorge.



HE o *mi* de C. \sharp , 1.^a Figura do 2.^o Compasso, nome bem *extraordinario* a respeito do *fá* b de B., ultima Figura do 1.^o Compasso; mas he certo que só com aquelle nome fica correndo bem a Cantoria: do 2.^o até ao 4.^o Compasso se assinaõ os mesmos nomes, (como se observa) sem que algum nome seja *extraordinario*, mas sim ordinarios todos, por causa das *Mutanças*, e por se observarem os preceitos das regras geraes: a 1.^a Figura do 6.^o Compasso he *ré* *extraordinario* abaxo de *fá*, e com elle toda a mais Cantoria fica bem ordenada, porque esta he a singularidade do nome *extraordinario*.

E X E M P L O XIX.

Em que se mostra como depois de hum mesmo Signo ter sido *mi*,
 he *fá* com *b* descendo; e tambem em caso especialissimo se faz
 evidente que outro Signo subindo he *mi* por causa do *h*,
 depois de ter sido *fá*, por se affinar com *b*.

Solf. de D. João Jorge.



mi. fá. fá. fá sol fá. mi. fá. mi. fá. fá. sol.

NO 2.^o Compasso deste Exemplo vemos em *E. Bbmolado* dizer-se *fá*, depois do mesmo Signo ter sido *mi*, e logo no 3.^o Compasso o nome *extraordinario* de *sól* em *D.* entre dous *fás*. Sempre que houver Pausa, por pequena que seja, podem as syllabas na Musica mudar de condição, isto he, já o nome de *G.*, que se vê depois da Pausa no 3.^o Compasso, póde não conferir com o de *C.*, que está antes, por se attender mais ao accidente, que se espera, do que ao que já passou; e respeitando ao *b* de *A.*, se diz *mi* em *G.*, *fá* no dito *A. Bbmolado*, e *mi* no *h* do proprio Signo infalivelmente: *fá* logo no *b* de *B.*, e *fá* tambem em *B. h*; e assim todas as vozes ficão bem deduzidas, sómente com a novidade de chamar *mi* ao *h* de *A.*, sendo immediato depois do *b* dentro do mesmo Signo; porém sem este nome *extraordinario* não correm os outros nomes, e aquelle só he bastante para a perfeita affinação de todos. Se me differem que se poderia ir seguindo, e chamando a todas aquellas notas *mi fá, mi fá, mi fá* até o *C.*, respondo que não, porque o nome *extraordinario* ha de ser hum só, e naquelle lugar unicamente o *mi* de *A. h* he o nome *extraordinario*, e os mais não tem semelhante precisão, quando he sufficiente só hum para o meu *Systema*.

EXEMPLO XX.

Em que se vê o caso extraordinario de se dizer ré acima de mi no tom de fá com a distancia de meio Ponto.

Solf. de D. João Jorge.



BEm se póde evitar o nome *extraordinario* do 5.º Compasso, dizendo-se no 4.º Compasso *lá* em *E.*, e *fá* em *C.* H por *Escarcejo*, conformando-se com aquella regra, de que por hum nome só não se muda, nem desmancha a Cantoria; porém mais regularmente se procede, afinando aquelle *ré extraordinario* do 5.º Compasso no tom de *fá*, pelo motivar o H de *C.*, que he o 2.º depois do 1.º da Clave, e pelas mais razões particulares da propria relação do Tom, o que não se faz preciso explicar agora ao Solfista, pois he sufficiente mostrar-lhe que hum só nome mudado, e fóra da sua ordem lhe facilita a affinação, e todas as mais vozes da Cantoria. O nome, que se muda, sempre he o que está no meio dos extremos: mais claro: he o que conduz com propriedade para o nome certo do ultimo accidente d'elle deduzido, v. gr. digo *mi* em *C.* H , e hei de dizer em *F.* H *fá*, este me enlina o nome *ré*, o qual he só o *extraordinario* a respeito do *mi* de *C.* Esta intelligencia he para todos os casos, porque em todos se verifica a mesma idéa.

EXEMPLO XXI.

Bem extraordinarios são os dous casos particulares, que se expõem neste Exemplo: no 1.º se demonstra acima de fá Bbmolado mi H no tom de sól com intervallo de Ponto, e meio de humo para outra nota; e no 2.º, em outro caso, que parece o mesmo, se ordena differentemente depois de trez fás immediatos descendo, outro fá subindo com a propria distancia de Ponto, e meio de B. Bbmolado a C. H .

Solf. de Leo até ao 4.º Compasso.



sól. fá. fá. mi. fá. fá. mi.



fá. fá. fá. sól.

DO A. da 7.ª linha no 3.º Compasso se desprende a Voz de sól, e chamando fá a C. H , passa a dizer outro fá extraordinario no b de B.: no 4.º Compasso repetem-se dous fás no mesmo B. Bbmolado, e acima destes dous fás chamar-se-ha mi extraordinario a C. H no tom de sól com intervallo de Ponto, e meio; e logo acima á Seminima de D. fá, porque se ordena perfeitamente a Cantoria de dous HH até fer tirado o 2.º H com o H de C., ultima Figura do 5.º Compasso, no qual o meio Compasso do ar, e o meio do chão do 6.º Compasso demonstrão em todas as suas quatro Figuras distinctas em Signos quatro fás, trez successivos descendo com intervallo de Ponto de huns a outros, e o 4.º fá immediato subindo com a propria distancia de Ponto, e meio do caso antecedente, aonde dissemos mi; no que se vê em humo parte o H de C. ser mi, e em outra ser fá, pa-

recendo tudo o mesmo, e sendo em hum, e outro caso não só *extraordinario* qualquer dos nomes, mas tambem muito fóra do ordinario aquelle intervallo; pelo que se mostra como póde ser huma cousa mesma differentemente, segundo a Cantoria, que se segue; razão, por que dou a conhecer distinctos estes dous casos, que parecem identicos, pois no 1.^o se ordena a Cantoria de dous HH , e no 2.^o a de H , e H .

E X E M P L O XXII.

Em que se mostra como podem ser dous rés tacitos, e expressos, e sól abaxo de fá, despedindo-se a Voz de outro sól.

Solf. de D. João Jorge.



A 1.^a Figura deve ser *fá*, e não *dó*, porque *dó* chama *sól* na distancia de 5.^a, e o *fá* com a sua *Mutança* conduz a outro *fá* para buscar o *mí* de E.; e a causa he, porque no 1.^o, e 2.^o Compasso deve-se logo entender a Cantoria só de b, e *Natura*: no 3.^o Compasso he *ré* aquella 1.^a Figura, mas tacitamente ha outro *ré* *extraordinario* do *mí* de E. H para o dito *ré* de C. em D.: o mesmo *ré* tacito *extraordinario* se entende do modo sobredito do 4.^o para o 5.^o Compasso em C.: o *sól* de C., 1.^a Figura do 6.^o Compasso, he bem *extraordinario*, pois apartando-se a Voz de outro *sól*, tambem o C. infallivelmente o ha de ser; e a razão he em tudo a propria do meu *Systema*. Note-se: o A.,
3.^a Fi-

3.^a Figura do mesmo 6.^o Compasso, não tem b, ha de ser *mi*; logo este me ensina o *sól* para C. Mais: entre E., ultima Figura do 5.^o Compasso, e C., 1.^a do 6.^o, medea tacito o *fá* de D. Ebmolado: bem, logo abaxo de *fá* chamar *sól* já o temos visto, e praticado muitas vezes, e por todos os modos he C. *sól* extraordinario entre dous *fás*: do 8.^o para o 9.^o Compasso se advertem os dous *rés* expressos, sendo o 2.^o, que se diz em B., o *extraordinario*; mas he certo que elle só conduz a finalizar a Cadencia, e a Cantoria de quatro bb.

EXEMPLO XXIII.

Em que se mostrão dous mís immediatos, e expressos na Cantoria.

Solf. de D. João Jorge.



A Cantoria antes do b de E. no 3.^o Compasso he de b, e *Natura*, na qual he *mi* certo E. *Natural*: logo o *fá* do b de E. nos ensina o *mi* de D., e depois de se dizer *mi* em E. *Natural*, diremos no tom de *ré* outro *mi* em D. para se cantar propriamente *fá* em E. Ebmolado, e deste modo levo sempre a mesma idéa, por ser o 2.^o *mi* deste Exemplo igualmente deduzido como os outros nomes *extraordinarios*, sem mais differença, ou novidade; pelo que advirto não se profira abusivamente, como alguns praticão, *ré*, *fá* de D. para o b de E., por ser este hum arbitrio sem regularidade, nem systema.

EXEMPLO XXIV.

He especialissimo, e não ordinario este Exemplo pelas suas circunstancias, e occorrença de $\sharp\sharp$ repentinos na Cantoria, não sendo nome extraordinario, mais que sómente hum fá immediato a outro.

Solf. de D. João Jorge.



Estando expressos na Clave sómente trez $\sharp\sharp$, entra logo a Cantoria com os nomes de quatro, por ser com regularidade o 4.º o \sharp de D.: no 3.º Compasso o \sharp de A. he o 5.º, que por se assinar pela sua ordem propria ha de ser *mi*; e para se proferir desta sorte, faça-se huma extraordinaria Mutança de descer, sem a Solfa descer no G. antecedente, dizendo *lá*, e no F. *sol*; logo tacitamente na mesma 3.ª linha se entende outra Mutança de subir *ré* para ser *mi* o A. \sharp : no 4.º Compasso succede o proprio, dizendo na 1.ª Figura delle, que he B., *fá*, em A. *lá*, e em G. *sol*: pelo mesmo modo, entendendo a Mutança *ré* no 3.º espaço, se dirá *mi* em B. \sharp ; e chegando a dizer *fá* em C., se ha de nomear

mear outro *fa* immediato *extraordinario* em *B.* \sharp , para correr a Cantoria de cinco $\sharp\sharp$ até encontrar o 6.^o em *E.* no 6.^o Compasso; e porque na 1.^a Figura do 7.^o se affina \sharp , que tira o 5.^o \sharp , o que no mesmo Compasso se vê em *E.*, não póde ser, nem he 6.^o, por não haver 5.^o: em quanto para o \sharp de *B.* no 4.^o Compasso ser o 7.^o, sem que se veja o 6.^o, este se deve entender tacitamente, por serem todos os mais expressos no progresso da Cantoria, ainda dobrado o 1.^o de *P.*, o qual não dobra, sem se considerarem, ou serem todos os outros completos. Não se affinará a Solfa deste Exemplo com outras vozes, sem que seja á força de instrumento, com o qual a affinação não he scientifica, por não incluir, ainda que se affinem, os *nomes certos* da Musica; e para esta se regular bem nas suas distancias, só os que se apontão são os proprios, com que se deve cantar o Exemplo, que tenho exposto. Os dous $\sharp\sharp$, que estão consecutivos no 4.^o Compasso, hum em *B.*, outro em *A.*, não são, como parecem á vista, daquelles repentinos immediatos, pois não póde denotar o de *B.* *sól* para o de *A.* ser *fa*, segundo a regra geral, porque naquelle lugar he distincto caso, por entrarem os ditos $\sharp\sharp$ na precisa ordem com os outros da Cantoria, o que não succede no Exemplo seguinte.

EXEMPLO XXV.

Em que se mostra que parecendo em parte o mesmo caso do antecedente, he outro muito diverso.

Solf. de D. João Jorge.



Neste Exemplo parecendo materialmente o proprio caso do antecedente, he outro muito distincto, pois em toda esta regra de Solfa não se muda a Cantoria, que mostra a Clave: no 2.^o Compasso, sendo a 1.^a Figura de *A. fá*, a de *A. H* tambem ha de ser *fã* alterado na entoação meio Ponto: no mesmo Compasso o 1.^o *B.* he *sól*, e tambem *sól* o *B. H*; e o *fã* de *A. H*, que está immediato, tambem alterado para cima meio Ponto, porque este he o caso, em que propriamente o *sól H* attrahe o *fã H*, como temos visto muitas vezes, e he regra geral sem excepção. Eu me explico mais. O 1.^o *fã H* de *A.* he como se estivera immediato ao *A. Natural*; e o *B. H* da mesma sorte que se afinára junto ao *B.* antecedente, o que não se póde entender no outro Exemplo, por ser nelle propriamente a Cantoria de sete *HH* com os dous de *B.*, e *A.*, por se comprehenderem estes na precisa ordem com os mais da Cantoria, e continuar esta com cinco, e depois com seis *HH*; e neste Exemplo seguir sómente com trez, por não entrarem os dous immediatos em conta, nem tão pouco podem guardar com os outros *HH* da Cantoria o seu proprio regulamento.

EX-

EXEMPLO XXVI.

He notavel este Exemplo, e deduzido de huma Aria de Giomelli, que pelas suas difficuldades merece bastante attenção.



O \natural de E. do 1.^o Compasso he fá por *Escarcejo*, ainda que afinado no lugar proprio de *mi*: do 5.^o para o 6.^o Compasso he fá em A. \flat , e *mi* no B. \natural , por ter de buscar o \natural de E.: acima de E. \natural he fá em E., ultima Figura do 6.^o Compasso, e abaxo deste fá se dirá *ré* no E. \natural do 7.^o Compasso; e *escarcejando* o tom meio Ponto para baxo no dar da *Ligadura*, ficará com a mesma pronuncia de *ré* no \flat do 2.^o E. do 8.^o Compasso, porque o \flat faz *Escarcejos* descendo, assim como o \natural os faz subindo: com aquelle *ré* de E. se busca propriamente o fá de G. *Bbmolado*, ultima

Ee

Fi-

Figura do 8.^o Compasso; e pela mesma razão dos Compassos antecedentes se dirá *mi* no *A.* ♭, 1.^a Figura do 9.^o Compasso, do qual corre a Cantoria, segundo os accidentes, que succedem: ao 14. Compasso se dirá na 1.^a Figura de *A.* ♭ *dó*, e chamando a *D.* ♭ *fá*, alterado na entoação meio Ponto, irá propriamente ao *sól* ♭ de *E.*, e se entenda que naquelle Compasso o ♭ de *A.* he no lugar do penultimo de quatro bb; porque o chamar *fá* alterado para cima a *D.* ♭ não faz que a Cantoria não seja de cinco bb, quando ha ♭ no *sól* de *E.*, e a causa de não ser patente o 5.^o b he por não haver Figura expressa em *G.*

EXEMPLO XXVII.

Deduzido da 2.^a parte da mesma Aria de Giomelli, em que se mostram dous fás, sól abaxo de fá, ré abaxo de fá, trez rés. com distintos intervallos, sendo dous dentro de hum mesmo Signo, e tambem em hum proprio Signo dous fás descendo.



NO 2.^o Compasso ha dous *fás* immediatos nas duas ultimas Figuras de *E.*, e *D.*, que estão com *Bbmois*: temos mais no 4.^o Compasso *sól* em *F.* abaxo do *fá Bbmola* de *G.*, ultima Figura do 3.^o Compasso: no 5.^o Compasso *ré* abaxo de *fá*: do 6.^o para o 7.^o Compasso estão trez *rés* de intervallo de meio Ponto de huns a outros: ao 9.^o Compasso dous *fás* dentro no mesmo Signo, hum *h*, outro *b*, do qual corre até ao fim a Cantoria de *b*, e *Natura*. Observem-se neste Exemplo os nomes, que vão afinados, os quaes são os mais proprios; por quanto sem elles não se cantará perfeitamente aquella Solfa.

Todos estes casos são identicos com os que já temos visto em outros diferentes Exemplos, pois se mostrão tam-bem dous *fás*, *sól* abaxo de *fá*, *ré* abaxo de *fá*, abaxo de *mí* trez *rés*: já vimos *mí*, e *fá* dentro de hum proprio Signo, e agora no mesmo Signo dous *fás*: tudo são casos, e nomes *extraordinarios* neste Exemplo, mas pelo mesmo claramente se vê que com a mudança de hum nome *extraordinario* ficão as outras syllabas pela sua ordem, e sem a mudança de hum só andarião muitas vozes impropriamente nomeadas, e com affinação mais difficil, pois quanto tiverem os nomes de improprios, tanto mais serão difficiltofos, e violentos de se afinarem.

EXEMPLO XXVIII.

Em que se mostram trez modos, pelos quaes se póde vencer a difficuldade deste Exemplo; e tambem se resolve qual delles he o melhor.

Solf. de D. João Jorge;



O 1.^o, e 2.^o dos trez modos, que vão afinados, com que se póde vencer a difficuldade deste Exemplo, são nomes *extraordinarios*, dos quaes hum se póde considerar tacito, outro dizer expresso, e o 3.^o modo he com duas *Mutações* em *A.*, huma de descer, sem a Solfa descer, e outra de subir. Note-se: do 2.^o para o 3.^o Compasso podem haver dous modos de escolher *nomes extraordinarios*; isto he, ou considerar tacitamente dous *mís* de *G.* ♯ para *D.*, hum em *A.*, outro em *B.*, para dizer *sól* na 1.^a Figura do 3.^o Compasso, ou logo abaxo de *B.* Bbmolado no 2.^o Compasso proferir *ré* no *A.*; e o 3.^o modo consiste em dizer *lá* no lugar deste *ré* para descer sem descer, e logo fazer tacita outra *Mutação* de subir para nomear *sól* no *D.*; e de todos estes trez modos he o melhor, conforme a minha percepção, aquelle *ré extraordinario* sómente em *A.*, que vai notado, porque com elle corre toda a Cantoria por *♯*, e *Natura* até ao fim; e assento que qualquer nome *extraordinario* com maior facilidade se affina, quando se profere expresso, do que quando he tacito, porque a Voz faz mais segura a affinação em o nome *extraordinario*, que nomea, do que naquelle, que considera, e tacitamente suppõe.

EXEMPLO XXIX.

Neste Exemplo se verá que o seu nome extraordinario he de dous fás, sendo o 2.º tacito no intervallo de meio Ponto, e sem humma efficaz penetração póde haver á primeira vista engano na sua intelligencia.

Solf. do Sr. David Perez.



DO *fá* de *F.* H para o *mi* H de *D.* do 1.º para o 3.º Compasso ha em *E.* o segundo *fá* tacito no intervallo de meio Ponto; e porque sem este nome *extraordinario* pareceria á primeira vista, que seguindo a Cantoria, dizendo *ré* no dito *D.* H , se irião continuando os nomes com a circumstancia de se afinarem os dous HH immediatos, como se advertem no *F.*, e *G.* do 3.º Compasso, repare-se, que em chegando a *B.*, e não podendo dizer *fá* a *C.*, por ter H na Clave, claramente se entende por este motivo que os dous HH de *F.*, e *G.* não são alli, como se figurão os outros repentinos immediatos, que materialmente se parecem com aquelles, mas sim com propriedade occorrem neste caso pela sua ordem a renovar os da Clave, que os HH tinham desfeito, e tirado; por esta razão he necessario sempre reparar os motivos para bem se entenderem os casos: com o 2.º *fá* tacito *extraordinario* em *E.*, como está dito, se diz *mi* em *D.* H , e com elle se ordena a Cantoria de quatro HH .

EXEMPLO XXX.

O caso do presente Exemplo he o mais difficultoso dos extraordinarios, que se podem encontrar, pois não se devem dizer nas distancias, e intervallos de Ponto as vozes, ou syllabas, que são proprias sómente de meio Ponto; e bem entendido este caso, distinctamente se conhece haver nelle dous mis immediatos, sendo tacito o 2.º; e por esta razão he mais extraordinario não só para a affinação, mas ainda para a sua propria intelligencia.

Solf. de D. João Jorge.



EU já tenho estabelecido que dous H H immediatos *gradatim*, como se vê no 3.º Compasso em duas partes, denotão subindo *fá* H em C., e *sol* H em D.; e descendo, *sol* H em G., e *fá* H em F.; porém muito mais apertada he neste segundo caso a dita regra geral, por subir a entoação outra vez para o *sol* H de G., 1.ª Figura do 4.º Compasso.

O caso extraordinario, principal objecto deste Exemplo, e da maior difficultade, he o que se vê no 3.º Compasso no qual se despede a Voz do *mi* de F. H , e passa a dizer precisamente *lá* em A. para nomear em G. H *sol*, e em F. H *fá*, como com certeza deve ser. E se me perguntarem, segundo o meu *Systema*, qual he o intervallo, e propria relação do nome *extraordinario* deste Exemplo, que se póde considerar do *mi* de F. para o *lá* de A.? respondo, que o de outro *mi* lo-

logo immediato em *E.*, do qual se fórma adequadamente o salto *mi*, *lá*, de *E.* a *A.*, por ser infallivel para alguns casos extraordinarios a condição precifissima da notavel relação de dous nomes semelhantes immediatos, ou seja subindo, ou descendo, expresso, ou tacito o extraordinario; pelo que não sendo manifesto no caso presente o 2.^o *mi*, fica este sem embaraço para a inalteravel razão do Systema, ainda que com grande velocidade, para a destreza da affinação. Não haja duvida em que supponhamos tacito o intervallo do nome *extraordinario* descendo, quando sóbe a Cantoria; porque não se faz preciso que seja considerado immediato subindo, quando para elle não ha correlação de vozes.

Se me replicarem que se poderia dizer *sól* em *A.*, *fé* em *G.* H , e *mi* em *F.* H , respondo, que regularmente não póde ser; porque affinar *fé* no H de *G.*, *mi* no H de *F.*, e fazer transito para o *fé* de *G.* H , 1.^a Figura do 4.^o Compasso, he affinação terrivel, e desabridissima, como demonstra a experiencia: e sendo unicamente proprio o dizer-se *sól*, *fé*, *sól* aos HH afinados por aquelle modo, por serem da precisa relação do Tom, só os seus nomes infalliveis, e por isso regra geral sem excepção; he pela experiencia muito mais facil affinar o tom de *lá* em *A.*, deduzido do nome tacito *extraordinario*, do que dizer trez nomes violentissimos, os quaes são *fé*, *mi*, *fé* nas trez Figuras, ou notas afinadas com HH , quando hum nome só, ainda que *extraordinario*, mette a Cantoria na sua ordem, pois com elle fica toda a affinação sem violencia, e de trez males he, e deve ser louvavel escolher hum só, quando a necessidade o pede.

He a experiencia a melhor razão, que mais convence: não se use de instrumento, e observe-se o natural, ou desabrido de hum, e outro modo; mas advirto, que dizer *fé*, *mi*, distancia de meio Ponto, no intervallo de hum Ponto, algumas vezes se permite, mas he quando não sóbe

outra vez a entoação para o *fá* \sharp , porque em tal caso superfluamente se repetem duas vezes nas distancias de Ponto as vozes de meio Ponto, e faz abusar da tolerancia prudente o duplicar males, dando a ouvir imperfeições. Quem não for satisfeito com os ditos nomes, attenda pela parte superior do Exemplo aos outros, que aponto, para que nunca possão ter cabimento os que ficão impugnados; advertindo que com os da parte superior se motivão dous nomes *extraordinarios*, sem precisão alguma, quando hum só mette logo a Cantoria na sua privativa ordem.

E X E M P L O XXXI.

Em que se dá a propria razão, por que muitas vezes se dizem os mesmos nomes hum Ponto mais alto á imitação dos que ficão ditos.

Solf. de D. João Jorge.



A Principal razão dos dous Compassos ultimos contem os mesmos nomes, que os dous primeiros, he a precisa relação do Tom; porque se dissessemos as vozes successivas pela sua ordem confinantes, proferindo *sól* em *E.* no 3.^o Compasso, diríamos *fá* em *D.* \sharp , e *mí* em *C.* \sharp na distancia de hum Ponto, o que sempre se evita quanto he possível para serem propriamente as syllabas *fá*, *mí* cantadas com o seu justo intervallo de meio Ponto, como succede, dizendo-se naquelles dous Compassos 3.^o, e 4.^o os mesmos nomes do 1.^o, e 2.^o, afinando-se perfeitamente neste, e em outros semelhantes casos as suas privativas distancias com os proprios nomes; e ainda que se fórma a Cantoria de quatro $\sharp\sharp$, sem que se veja o 3.^o, este tacitamente se entende, pois o não apparecer *G.* natural dá força a este conceito, e faz ordenar a Cantoria com esta suposição.

EX-

E X E M P L O XXXII.

Em que se observão também na Cantoria de $\flat b$ os mesmos nomes hum Ponto mais alto com semelhança aos antecedentes.

Solf. de D. João Jorge.

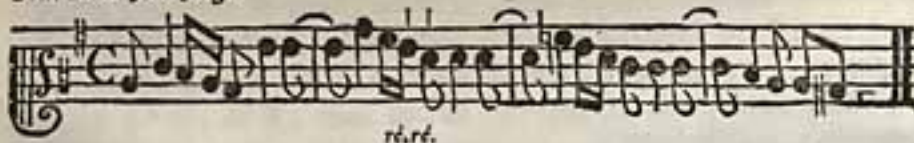


A Total razão de se cantarem no 2.^o Compasso os nomes do 1.^o he tacitamente o \flat , que ha pela relação do Tom, e se entende em B., que com o de E. fórma a Cantoria natural: observe-se também que o causarem-se os mesmos nomes no 4.^o Compasso semelhantes aos do 3.^o, he porque são os proprios da Cantoria, que o \flat faz expressa, por ser *mi* o \flat , que tira o b, que tem sido *fá*.

E X E M P L O XXXIII.

Em que se mostrão dous rés gradatim, e o ultimo extraordinario conduz para se dizerem os mesmos nomes hum Ponto mais baxo á imitação dos antecedentes, que ficão ditos.

Solf. de D. João Jorge.



N O 2.^o Compasso estão dous rés, e o 2.^o extraordinario faz dizer outros tantos nomes semelhantes aos que ficão ditos hum Ponto mais baxo no progresso de hum Compasso: a causa daquelle *ré extraordinario* he o \flat de C.; porque assim como o 1.^o *ré* dos dous immediatos se deduz do *mi* certo do C. antecedente, assim também o 2.^o *ré extraordinario* se declina, e busca do C. \flat subsequente.

Ff

EX-

EXEMPLO XXXIV.

Em que se mostrão os mesmos nomes hum Ponto mais baixo que os antecedentes tres vezes repetidos, e de cada vez mais baxo hum Ponto.

Solf. de D. João Jorge.



POr intervenção de *Mutações* irregulares correm as vozes sem nome *extraordinario* até ao 6.^o Compasso: a ultima Figura deste he nome *extraordinario*, por ser *mi* acima de *fá*, ou entre dous *fás*: o mesmo caso se encontra na 3.^a Figura do 8.^o Compasso; e no ultimo se vê *sól* *extraordinario*, por ser abaxo de *fá*. Todas as Figuras levão os seus nomes afinados para melhor se entenderem, e observarem.

E X E M P L O XXXV.

Em que se expõe hum dos casos, no qual se póde evitar o nome extraordinario por beneficio das Mutanças, sem defeito da Cantoria.

Solf. de D. João Jorge.



HE verdade que depois do 1.º H da Clave se affina o 2.º em C. no 4.º Compasso, e o 3.º no 6.º pela sua devida ordem; porém póde-se neste caso, e em outros semelhantes evitar o nome *extraordinario*, que precisamente havia de haver no 7.º Compasso, fazendo-se a Cantoria de trez HH, dizendo acima do *fá*, que se diria em A., *mí extraordinario* em B., para dizer *fá* no H de C. do 8.º Compasso; o que se póde escusar com aquellas duas *Mutanças* do 5.º Compasso, pois com ellas se ordena perfeitamente a Cantoria sem nome *extraordinario*, ficando o G., que parecia 3.º H, *dó* H; mas quem lho quizer dar, bem póde, e com muita causa pelo que parece, e não talvez pelo que he, pois essa comprehensão não cabe na intelligencia daquelle, que só for méro Solista.

E X E M P L O XXXVI.

Em que se manifestão muitos casos extraordinarios, e por ser dilatado o Exemplo, e não fazer impertinente a sua explicação nota por nota em todos os seus nomes proprios, tanto para se affinarem, como para melhor se estabelecer a Cantoria, vão expressos aquelles, que poderiam ser duvidosos.

Solf. extrahido de alguns de D. João Jorge.

fá. fá. fá. sol. sol.

ré. ré.

lá. sol. sol. fá. fá.

ré. ré. ré. mi.

fá. fá. ré. ré. sol. fá. mi. fá. sol. fá. lá. fá. mi.

fá. lá. fá. mi. fá. sol. mi. fá. ré. mi. fá. lá. sol. fá. mi. sol. fá. ré. mi.



Alguns destes casos já estão explicados, e em outros se usa daquelles nomes, que melhor conduzem para a mais facil affinação dos que se vão seguindo; e como affino os nomes aos lugares duvidosos, por elles se virá no verdadeiro conhecimento, e intelligencia do modo, com que se hão de vencer nestes, e em semelhantes casos as suas difficuldades.

E X E M P L O XXXVIII.

Em que se vê outro modo de Mutança arbitraria, por ter o primeiro caso, que se propõe, trez modos de se poder dizer, hum de ré abaxo de fá, outro de Mutança irregular, e outro de dous mís immediatos subindo com intervallo de Ponto; e tambem se mostra sól abaxo de fá no intervallo de meio Ponto.

Solf. de D. João Jorge.



Seguindo o meu Systema, digo resolutamente que de todos os trez modos he melhor fazer logo no 1.º Compasso as duas *Mutanças* em B., huma de descer, sem a Solfa descer, e outra de subir, para buscar o *mi* de C. $\frac{H}{H}$, 1.ª Figura do 2.º Compasso, (porque sempre são propriamente *Mutanças*) do que estar dizendo sem exprecissima necessidade os nomes *extraordinarios* de *ré* abaxo de *fá*, ou dous *mís* immediatos subindo, quando só com a primeira *Mutança* irregular em B., e com a segunda já regular todas as vozes, ou syllabas vão seguindo a sua propria ordem.

O nome *extraordinario*, que está no 5.º Compasso depois da *Ligadura* de B. *Ebmolado*, que consiste em dizer *sól* abaxo de *fá* em A., he sufficiente, mudado pelo modo sobredito para metter, e deixar na sua precisa regularidade os nomes de toda a mais Cantoria; privilegio, que me incitou a formar este Systema, escolhendo entre muitos males este só mal, que eu reputo por bem.

EX-

E X E M P L O XXXIX.

Em que se mostra como se podem evitar os nomes extraordinarios por meio de Mutanças extraordinarias, sendo feitas as de descer, subindo a Cantoria.

Solf. de D. João Jorge.

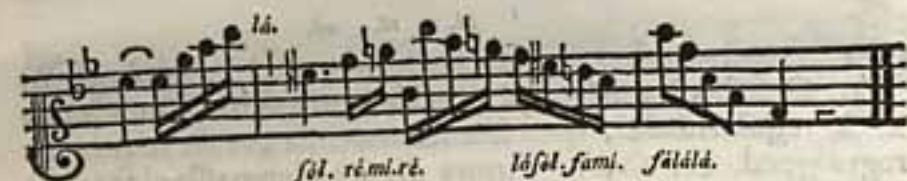


SEm a Solfa descer se faz a *Mutança lá* no ultimo *E.* do 1.º Compasso, pois não he descer não passar a Solfa de dó para baxo; e com esta *Mutança* irregular, ou extraordinaria evitamos no mesmo Signo daquelle *lá* dizer abaxo de *fá* hum *ré* extraordinario, sendo este o mal, que se evita, e o bem, que se consegue com a *Mutança* irregular; porque com aquella primeira *Mutança lá* de *E.* nos prevenimos, para que depois do *sól* H de *D.* com outra *Mutança* de subir tacita tambem em *E.* se possa propriamente dizer *sól* em *A.*, e metter a Cantoria de *h*, e *H* na sua precisa ordem.

EXEMPLO XL.

*Em que se mostra fazer-se a Mutança tacita de descer,
subindo a Cantoria.*

Solf. de D. João Jorge.



O 1.º, e 2.º Compasso he Cantoria de trez bb, ainda que só dous são os expressos na Clave; porque o \natural , que se affina no lugar do 1.º b, havendo 2.º, chama o 3.º, e o dá a entender, como já fica muitas vezes demonstrado. O caso da *Mutança* está da ultima Figura do 3.º para a 1.ª do 4.º Compasso, aonde por intervenção daquella *Mutança* virtual em D. de descer, sem a Solfa descer, diremos *sol* em C. \natural , e logo em o D. immediato faremos outra *Mutança* *ré*, para se cantar *mi* no \natural de E., e com elle seguiremos até ao fim a Cantoria de b, e *Natura*; pois ainda que se adverte no mesmo 4.º Compasso \natural em B., he por concorrer immediato ao \natural de C., o qual \natural em semelhantes casos sempre he demonstrador infallivel da dita Cantoria, como já está bastantemente insinuado.

EXEMPLO XLI.

Em que se contradiz a vulgar regra geralmente recebida, de que a Mutança de descer se faz, quando a Solfa passa abaxo de dó.

Solf. de D. João Jorge.



EXEMPLO XLII.

Em que se vê outra Mutança opposta á ordinaria regra, pois se observa toda encontrada aos seus preceitos.

Solf. de D. João Jorge.



O A. do 4.º Compasso he o objecto desta questão: de dous modos se póde chamar, e dar nome áquella nóta, ou dispondo *Mutança*, dizendo *lá*, sem a Solfa descer, contra a estabelecida regra geral, ou extraordinariamente chamando logo *ré* abaxo de *lá*. Agora pergunto: Aquella *Mutança* extraordinaria *ré* (ou *lá* que fosse) he de b, e *Natura*, ou de \flat , e *Natura*? Sem duvida que ou seja de \flat , ou de b não cumpre com os proprios, e regulares preceitos, porque nem a Solfa desce para ser *lá* em lugar de *mí*, nem vai debaxo subindo para ser *ré* em lugar de *lá*; porém póde-se dizer *lá* em lugar de *mí*, ou tambem *ré* em lugar de *lá*, participando de huma, ou outra voz, ainda que de qualquer dos dous modos sempre carecendo da propria regularidade; mas como he para multiplicar as vozes, e dispôr a Cantoria seguinte, de hum, e outro modo póde ser; e o melhor será dizer logo no dito A. a syllaba *ré*, e *Mutança extraordinaria*, pois em virtude deste só nome correrá bem toda a entoação; porque com elle unicamente passa a Cantoria de b, e *Natura* para a de \flat , e *Natura*.

EXEMPLO XLIII.

Em que se manifestão expressas humas precisas Mutanças de descer, subindo a Solfa, para melhor se ordenar a Cantoria.

Solf. de D. João Jorge.



P Rincipia o 1.^o Compasso com a Cantoria de b, sem este ser expresso na Clave; mas he certo que o chama, e dá a entender o \sharp de C. Na 1.^a Figura do 4.^o Compasso faz-se a *Mutança lá* em D., sem a Solfa descer; mas para dar occasião a formar-se a outra de subir no mesmo Signo de D. depois da Pausa, a fim de se cantar *mi* em o \flat de E., no que sem a 1.^a *Mutança* não se poderia fazer a 2.^a; e este bem encontro eu nas *Mutanças extraordinarias*, pois nos suprem, e multiplicão as vozes de modo, que sendo irregulares estas *Mutanças*, com ellas evitamos *nomes extraordinarios*: na penultima Figura do 4.^o Compasso fazemos outra *Mutança* de descer da mesma sorte sem descer, e com ella passamos a chamar *fá* ao \sharp de C., 1.^a Figura do 5.^o Compasso, por ter o *sól* immediato de D. tambem \sharp , e dahi segue-se perfeitamente a Cantoria de \flat , e \sharp até ao fim.

E X E M P L O XLIV.

Em que se mostrão as distancias, e quantidades, de que se formalizão as seis vozes da Musica, e juntamente os intervallos de Pontos, e meios Pontos de huma 8.^a

A Todo o Cantor pratico, e estuudiozo Solista he muito conveniente advertir, que deve ter sciencia certa, e verdadeiro conhecimento das quantidades, ou distancias dos *Tonos*, e *Semitonos*, (que vale o mesmo que *Pontos*, e *meios Pontos*) que em si contém os intervallos de huma 8.^a, para conhecer verdadeiramente a natureza das seis vozes da Musica *dó, ré, mi, fá, sól, lá*, pois nem todas entre si são iguaes nas suas distancias; porque huma dellas contém o seu intervallo mais diminuto que qualquer das outras vozes. Este he o intervallo de *mi, fá*, aonde a entoação das seis vozes parte ao meio as mesmas vozes: chama-se distancia, ou intervallo de *meio Ponto*, ou *Semitonos* maior.

Todas as mais vozes de humas a outras formão a distancia, ou intervallo de *Ponto*, isto he, de *dó* para *ré Ponto*, de *ré* a *mi Ponto*, de *mi* a *fá meio Ponto*, de *fá* a *sól Ponto*, de *sól* a *lá Ponto*; e o mesmo se entenderá descendo.

Qualquer destes *Pontos* se entendem praticamente da *Proporção Sesquiotava*, sem fazermos nesta breve noticia especulação de *Ponto* maior, ou menor mais que succintamente dizendo, que o *Ponto* menor he *Proporção Sesquino*na de $\frac{19}{8}$, e o *Ponto* maior, de que trato, *Proporção Sesquiotava* de $\frac{9}{8}$, por ser a sua contextura da quantidade de nove *Comas*; e a propria razão de não serem mais, nem menos he, (segundo diz *João Perez de Moya* *) porque a essencia da *Proporção Sesquiotava* se constitue de 81 a 72, pelo que se reconhece que de 81 até 72 restão 9 unidades, e assim a integridade de hum *Ponto* he considerada em quantia de nove *Comas* para a formatura da *Proporção Sesquiotava*.

* *João Peres de Moya lib. 5. da sua Arithmet. cap. 6.*

tava; e por isso á distancia de hum *Ponto* chamão os *Espectulativos Tono Sesquiotavo*.

Advirto que a distancia, que ha de *mi* a *fa*, ou outro semelhante intervallo, não he *Tono Sesquiotavo*, mas sim *meio Ponto*, ou *Semitono* maior, tanto subindo, como descendo.

O *Tono*, ou *Ponto* maior *Sesquiotavo*, que se compõe de nove *Comas*, divide-se em dous *meios Pontos* desiguaes, porque se fossem igualmente divididos, constaria cada *meio Ponto* de quatro *Comas*, e meia; e não póde ser executada a formalidade da entoação de huma *Cisma*, que he meia *Coma*: este será o motivo, pelo qual a distancia de hum *Ponto Sesquiotavo* contém dous transitos, que são dous *meios Pontos*, hum, que passa do principio ao meio, e outro do meio ao fim. Quando passa do principio ao meio humas vezes he em tom *forte*, e outras em *remisso*: quando *forte*, desvia-se quatro *Comas* do principio, e este desvio he de *meio Ponto* menor; e quando *remisso*, desvia-se cinco *Comas* do principio, e este desvio he de *meio Ponto* maior: o mesmo se ha de entender do meio ao fim.

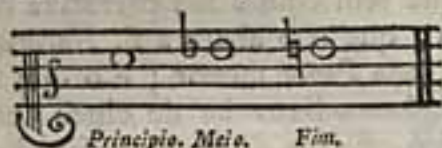
Temos o *Ponto* dividido em dous *meios Pontos*, hum maior, outro menor, e para mais clara intelligencia observe-se este Exemplo entre o *Ponto*, que ha de *F.* a *G.*



De *F. Natural* (que he o principio) a *F. #* (que he o meio) está o transitio *forte* de *meio Ponto* menor de quatro *Comas*; e do dito *F. #* (que he o meio) a *G.* (que he o fim) está o transitio *remisso* de *meio Ponto* maior de cinco *Comas*, de que se compõe o *Tono*, ou *Ponto Sesquiotavo*.

Tambem se podem achar os dous *meios Pontos* ao contrario, sendo o primeiro transitio *remisso*, e o segundo *for-*

forte, e sempre constituindo o *Ponto* de nove *Comas*. Mostra-se este Exemplo no *Ponto*, que ha de *A.* a *B. Natural*.



De *A.* (que he o principio) a *B. Bbmolado* (que he o meio) he o transito *remisso* de *meio Ponto* maior de cinco *Comas*; e deste *B. Bbmolado* (que he o meio) ao mesmo *B. B*, ou *Natural* (que he o fim) está o transito *forte* de *meio Ponto* menor de quatro *Comas*, que com as cinco do *meio Ponto* maior constituem as nove *Comas* do *Ponto*, ou *Tono Sesquialtero*.

Estes dous modos de dividir o *Ponto* em dous *meios Pontos* hum he *Harmonicamente*, e outro *Aritmeticamente*: he divisão *Harmonica*, quando se divide primeiro o *Semitono* maior, e depois o menor; e he divisão *Aritmetica*, quando primeiro se divide o *meio Ponto* menor, e depois o maior: a divisão *Aritmetica* pertence ás divisões de *mi*, ou de $\sharp\sharp$: a divisão *Harmonica* pertence ás divisões de *fa*, ou de $\flat\flat$.

Em summa, quando alguma nota se alterar com \sharp , será esta alteração de *meio Ponto* menor, porque o \sharp augmenta quatro *Comas* á *Figura*, a que se applica, que isto significão as quatro risquinhas, de que he formado, a qual alteração não sahe do mesmo *Signo*, porque este sómente se converte de tom *remisso* em tom *forte*, ou *meio Ponto* menor; e será *remisso* o transito, quando hum *Signo* passar a outro immediato, que então de tom *forte* se converte em tom *remisso*, ou *meio Ponto* maior, como fica demonstrado nos Exemplos.

Mais claro: o transito, que se augmenta com \sharp , he de quatro *Comas*, chamado *meio Ponto* menor; e aquelle transito, que sóbe da *Figura*, que contém o \sharp , para o *Signo*

gno immediato, he de cinco *Comas*, denominado *meio Ponto* maior; e estes effeitos se entendem do \sharp subindo pela propriedade, que tem com a sua privativa natureza.

O transito, que o \flat abate a *B. Natural*, he de quatro *Comas*, ou *meio Ponto* menor; e o que desce da nota do \flat para o *A. immediato* he de cinco *Comas*, ou *meio Ponto* maior: estes effeitos do \flat são descendo pela sua propria, e natural propensão.

Daqui deduzi eu com evidencia fundamental o grande erro, e impropriedade, que já refutei, e adverti no segundo Discurso, de não ser proprio, antes muito irregular destruir com o \sharp o \flat , ou com o \flat desfazer o \sharp , pelos diferentes, e encontrados transitos de hum, e outro accidente.

Entendidos já os *Pontos*, e *meios Pontos* das seis vozes, demonstrarei com os seus proprios intervallos o progresso de huma 8.^a

EXEMPLO.



Facil he de comprehender que esta 8.^a não contém em si mais que cinco *Pontos*, e dous *meios Pontos*, o que tudo não excede de seis *Pontos*, ainda que a 8.^a seja composta de oito notas em sete grãos, ou intervallos.

Desta differença de *Pontos*, e *meios Pontos*, dos quaes se compõe a sobredita 8.^a, se formão as 3.^{as} maiores, e as 3.^{as} menores, em que consistem os dous modos, ou *Tons* diferentes, que dão toda a variedade, e tanto se distinguem na Musica.

O Tom de 3.^a maior he composto de dous *Pontos*, como se vê neste

E X E M P L O.



O Tom de 3.^a menor he composto de *Ponto*, e *meio*, como se mostra neste

E X E M P L O.



Toda a 3.^a, que contém a distancia de *mi*, *fá*, he menor ; e maior toda a que não incluir em si o privativo intervallo destas vozes.

Estes dous Tons maior, e menor são a base, sobre que se formão, e ordenão todas as modulações da Musica ; e applique-se o estudioso Solista, ainda que já esteja constituido Cantor, a saber as distancias, ou intervallos, que ha de nota para nota, com a intelligencia de *Ponto*, ou *meio Ponto* de humas a outras, que com esta certeza saberá precaver, e ajustar na mudança dos nomes extraordinarios as vozes extraordinarias de *Ponto* no tom, e distancia de *meio Ponto*, quando lhe for preciso, tanto subindo, como descendo ; e tambem quando mudar extraordinariamente (em extrema necessidade) na distancia de *meio Ponto* a voz de *Ponto*, que este caso só por humas vezes se permite pela grande aspereza, e difficuldade da sua impropriissima affinação, como já disse.

E X E M P L O XLV.

Em que se mostram, e explicação como procedem na Musica os trez Generos Diatonico, Chromatico, e Enarmonico; e tambem se trata especulativamente como se fórma o Systema Maximo Perfeito, em que consiste a mais precisa extensão de qualquer Voz Natural.

ESta materia, que exponho neste ultimo Exemplo, não he summamente necessaria ao méro Solfista para saber cantar bem, mas a sua intelligencia he muito proveitosa, e recommendavel a hum consummado Professor; e como pelo progresso desta obra usei dos precisos termos, e nomes proprios dos *Generos*, infallivelmente estou obrigado a dar razão destes nomes, e termos ao estudioso, e aproveitado Solfista, manifestando-lhe a natureza, o modo de proceder, e etymologia de cada hum dos trez *Generos*.

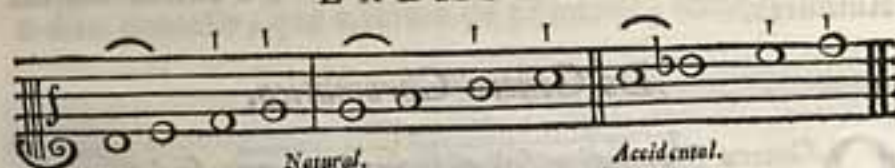
Genero na Musica he a divisão da especie de 4.^a em diversas, e diferentes fórmas, da qual dimanã a universal, e agradável variedade no Canto.

Cada hum dos sobreditos *Generos*, segundo os Professores Antigos, procede por trez distinctos, e diferentes intervallos, incluídos no termo preciso da especie de 4.^a; porém o processo do *Genero Chromatico*, conforme os menos Antigos, e Modernos, tambem póde terminar se por notas immediatas em outras especies, sem a precisa condição de ser dentro da especie de 4.^a, o que mostrarei de trez modos, segundo os Professores Antigos, menos Antigos, e Modernos no lugar proprio, em que privativamente hei de tratar do *Genero Chromatico*.

Do Genero Diatonico.

O *Genero Diatonico* entre todos os trez *Generos* he o primeiro, o mais natural, e aquelle, de que mais usarão os Antigos: procede este naturalmente por seus *Pontos*, e *meios Pontos* naturaes, ou accidentalmente por *meios Pontos* accidentaes: he o seu processo dentro no termo preciso da especie de 4.^a por trez immediatos, e diferentes intervallos; quero dizer, por hum *meio Ponto* maior, e dous *Pontos Sefquiotavos* successivos, e precisamente immediatos, como se mostra neste

E X E M P L O.



Denomina-se *Diatonico* este *Genero*, porque ao *meio Ponto* se ajuntão dous *Pontos*, ou aos dous *Pontos* o *meio Ponto*; pois, como advertem os Professores Modernos, podem-se variar os seus intervallos, e por qualquer parte, que se lhe affine o principio, nunca se poderão formar trez *Pontos Sefquiotavos* successivos, porque sempre haverá o *meio Ponto* no principio, meio, ou fim, o que não innova, nem destroe o *Genero*, pois sempre he procedimento *Natural*, como se mostra no seguinte Exemplo.

E X E M P L O.



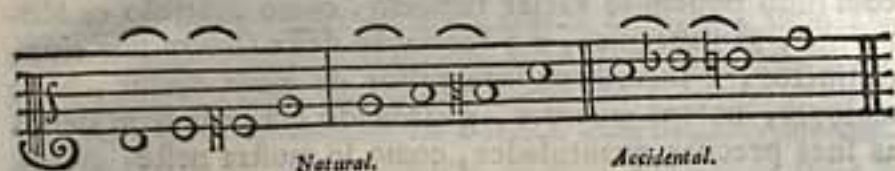
Fica demonstrado o *Genero Diatonico* com toda a sua perfeição, segundo os Professores Antigos, e Modernos, no qual só deve ter uso o *meio Ponto maior*, ou cantavel; porém hoje ordinariamente usamos deste *Genero mixto* com o *Chromatico*, a que alguns Autores denominão *Semi-Chromatico*, ou *Diatonico-Chromatico*. O *Genero Diatonico* he o mais antigo, e foi o primeiro, que dos Gregos recebêrão os Latinos, conforme *D. Pedro Cerone*, e outros muitos Autores.

Do Genero Chromatico.

O *Genero Chromatico* foi o segundo, que se inventou: he o seu processo *Accidental*, e o mais frequente, de que hoje os Modernos de ordinario se valem; e como prometti, mostrarei os trez diferentes modos, com que procede, e póde formar-se este *Genero*, quero dizer, segundo os Professores Antigos, menos Antigos, e Modernos.

Procede o *Genero Chromatico*, como querem os Antigos, por trez intervallos tambem distinctos, mas em tudo diferentes dos *Diatonicos*, incluídos no termo da especie de 4.^a, porque elles formavão o *Genero Chromatico* por hum *meio Ponto maior cantavel* de cinco *Comas*, e outro menor, a que dizião incantavel, de quatro *Comas*, e hum *Semiditono*, que he o mesmo que hum 3.^a menor, de trez *meios Pontos*, dous maiores, e hum menor, o qual processo he hum 4.^a, como se mostra natural, e accidentalmente.

E X E M P L O.



Mas, como affirmão os menos Antigos, procede, e forma-se este *Genero* só no termo de huma 3.^a menor com quatro nótas successivas, e immediatas, por ficar exacto o seu processo sómente incluso no termo desta especie, isto he, por hum *meio Ponto* maior, outro menor, e logo outro maior, formando-se cada hum destes *meios Pontos* por sua vez, e sem mais precisão de outro intervallo para terminar o dito processo, que o termo da 3.^a menor, como se mostra.

EXEMPL O.



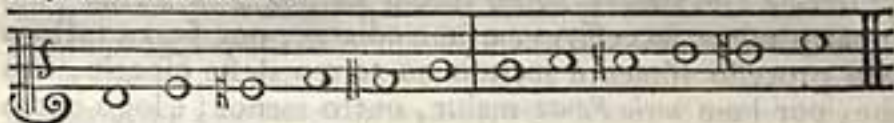
O principal fundamento desta doutrina consiste, em que mudando-se unicamente huma corda das do *Tetrachordo Diatonico*, que he a 4.^a, ficando as mais especies commuas, nascem differentes intervallos, e varias *Proporções*, com o que se dá maior graça, e variedade á Musica pelas divisões agradaveis, com que se partem os *Pontos* em *meios Pontos*, de que procede tomar nova côr a Harmonia, porque *Chromatico* quer dizer *Córado*, ou *cousa*, que removida faz variar de *côr*, segundo *Boecio lib. 1. cap. 21. Rozeto no Compendio de Musica, e Marg. Philos. no seu 3. liv. de Musica.*

Não obstante quererem os Profellores Antigos o pro-
cesso deste *Genero* dentro da especie de 4.^a unicamente com
trez intervallos, e os menos Antigos dentro de huma 3.^a me-

menor entre quatro notas consecutivas, e immediatas, com tudo podem-se variar tambem, como praticão os Modernos, as distancias, e a formação deste *Genero* por cinco distinctos, e successivos intervallos de *meios Pontos*, huns maiores, outros menores, guardando em cada hum delles as suas precisas quantidades, como se mostra neste

E X E M P L O.

Fr. João Bramudo . e outros.



Differe o *Genero Chromatico* do *Diatonico* nos differentes termos; porque o *Diatonico* procede natural, e o *Chromatico* accidentalmente, por se apartar da primeira intenção do Canto, como diz Fr. Thomaz de Santa Maria liv. 1. de *Fantasi. de Org. Part. 1. cap. 12.*

Contém o *Genero Chromatico* a condição de duas naturezas, huma *forte*, outra *branda*, pelo que são denominados os *Tons* de $\sharp\sharp$ *Genero Chromatico duro*, e os *Tons* de $\flat\flat$ *Genero Chromatico mole*.

Foi conhecido, e inventado o *Genero Chromatico* por *Timotheo Mileffio*, tangedor de Lyra, pelos annos de 338., antes do Nascimento de Christo, segundo *Suyda*, *Boecio*, e *Zarl. Inst. Har. Part. 2. cap. 9.*, e outros graves Authores.

Do *Genero Enarmonico*.

O *Genero Enarmonico* só per si totalmente he impraticavel, e apartado da nossa natureza, por serem incantaveis para a Voz humana os seus quasi extremamente juntos intervallos; e das especies deste *Genero* só usamos da 3.^a maior, e tudo o mais, de que elle consta, conhecemos na *Theorica*.

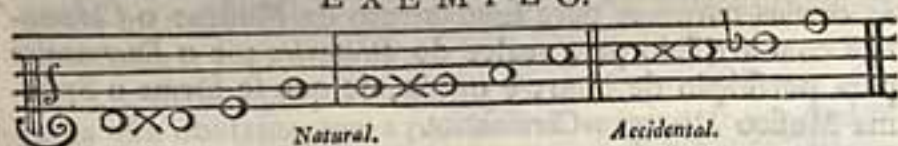
Pro-

Procede o *Genero Enarmonico*, como asseverão os Antigos, por dous *Dieffis* assim \times , e trez assim $*$, e hum *Diatono incomposto*, que he o mesmo que huma 3.^a maior, segundo *Marg. Philos. liv. 5. tom. 1. cap. 18.*

Chama-se *incomposto* na Musica aquelle movimento, que se fórma de *falto*, porque assim se denomina toda a especie, ou transito, em que não medea outro intervallo, quero dizer, subir de hum *Ponto* para outro por meio de dous *meios Pontos*, he movimento, ou *Ponto composto* pela formação dos *meios Pontos*; e passar immediato de hum *Ponto* a outro, he *Ponto*, ou movimento *incomposto*, por não se metter composura de outro intervallo: do mesmo modo a 3.^a de *falto* he 3.^a *incomposta*, e a 3.^a *gradatim* he 3.^a *composta*, como expõe *Boecio liv. 1. cap. 23.*

Podem-se variar as especies deste *Genero*, como ensinão os Modernos, procedendo, e formando estas, ou as suas quantidades por trez distinctos intervallos, eu me explico, por hum *Dieffis*, outro *Dieffis*, e huma 3.^a maior *incomposta*, porque só deve, e pôde ser formada neste genero a dita 3.^a em hum só movimento, sem que seja composta com outro intervallo de permeio, como se mostra natural, e accidentalmente.

E X E M P L O.



Dieffis Arithmeticamente he metade de *meio Ponto* menor, e *Harmonicamente* na Musica metade de *meio Ponto* maior, ao qual chamamos *Diatonico*, constando a sua quantidade de cinco *Cismas*, que são duas *Comas*, e meia: o outro *Dieffis* he metade do *meio Ponto* menor Musico, que intitulos *Chromatico*, sendo a sua quantidade de quatro *Cismas*, que são duas *Comas*, por ter cada *Coma* duas *Cismas*; e porque

que estas quantidades são tão inseparaveis, e em extremo juntas, e subtis, só as vemos na Theorica, por ser na praxe impraticavel a perfeita, e justa execução das suas diminutivas distancias, e inexecutivos intervallos.

Do *Genero Enarmonico* foi inventor *Olympo* quasi pelos annos de 218. antes da nossa Redempção, segundo *Plutarco* no *Tratado de Musica*, *Pedro Aaron* na sua *Toscan.*, e o *R. Zarlino* nas *Instit. Harm.*, e nos *Supplem. Mus.*

Em summa, nesta Musica moderna, que hoje praticamos, temos o *Genero Diatonico* com a sua inteira perfeição, quando não he *Semi-Chromatico*: o *Chromatico* duro, ou mole, quando não está impropriamente commixto com o *Enarmonico*; e do *Enarmonico* só com propriedade se pôde usar de huma das suas especies, que he a 3.^a maior: o que supposto, advirta-se, que com os *Pontos*, e meio *Ponto* maior do *Genero Diatonico* natural, ou accidental; com os meios *Pontos* maiores, e menor, e 3.^a menor do *Genero Chromatico*; e com a 3.^a maior do *Genero Enarmonico* fazemos praticamente os Modernos hum mixto de todos os trez *Generos*, com o qual produzimos a gostosa variedade da Musica, que hoje exercitamos, porque nem só o *Genero Chromatico*, nem o *Enarmonico* pôde ser util, e de gosto, nem inteiramente praticavel: o *Genero Diatonico* he formado com as cordas naturaes para fundamento da Musica: o *Chromatico* com artificio para realce do *Diatonico*; e o *Enarmonico* para perfeição de hum, e outro, de que se fórma o *Systema Musico Diatonico-Chromatico*.

Do Systema Maximo Perfeito, em que consiste a mais precisa extensão de qualquer Voz Natural.

O *Systema Maximo Perfeito*, segundo os Professores antigos, he sómente aquelle, que chega á *Quinzena*, por incluir esta especie, e ser decomposta não só das sete especies da 8.^a, das quatro da 5.^a, e das trez da 4.^a, mas de todas as outras consonancias, como são as duas *Dezenas* maior, e menor, a *Dozena*, a *Trezena*, e finalmente a *Quinzena*; e o fundamento he por serem estas quinze Cordas as que são com propriedade necessarias para a mais precisa extensão de qualquer Voz natural.

Em cada *Genero* se póde ver, e formar o *Systema Maximo Perfeito* da posição *Proslambanomenos* dos Gregos, que he *Aré* dos Antigos, ou Latinos, e praticamente *Alamiré* grave, á posição *Netehyperbolion*, que he *Alamiré* sobreagudo dos Modernos, e Antigos, na qual se achão quinze Cordas ordenadas, e divididas em cinco *Tetrachordos*, ou 4.^{as}, quatro naturaes, e hum accidental por *Bbmol*, como expõe *D. Pedro Cerone lib. 2. cap. 33.*, e outros.

Em fim a scientifica materia deste ultimo Exemplo, ainda que não he com todo o rigor precisa para cantar, ao que só for méro Solista, com tudo sempre lhe será parcialmente necessaria para bem entender ao menos na praxe os termos, e nomes proprios da sua Arte, e Profissão: e assim junta esta doutrina com a precisissima certeza do antecedente, e penultimo Exemplo, e com a verdadeira intelligencia de todos os mais Exemplos figurados, Documentos infalliveis, casos notaveis, e extraordinarios, regras geraes, e excepções, que se comprehendem nos trez Discursos desta *Nova Instrucção Musical*, perfeitamente se completa hum verdadeira *Theorica Practica* da Musica moderna, com a qual será o estudioso Solista inteiramente Practico, e Especulativo, e hum consummado, e destrissimo Cantor; porque

como a Musica se divide em duas partes, huma Especulativa, outra Executiva, não será perfeito Musico aquelle, que se propuzer á praxe, e exercicio desta utilissima sciencia, sem que tenha perfeito estudo da Theorica, perrencendo esta a huma distincta especulação do entendimento, e aquella ao mnito uso, e disposições da Voz; porque como a vontade só abraça aos objectos, que conhece, he impossivel que os procedimentos práticos sejam de hum perfeito, e scientifico Musico, se elles não forem regulados pelas regras especulativas da mesma sciencia.



COMPENDIO
SUMMARIO,

QUE SERVE
DE

INDICE

A

NOVA INSTRUCCÃO
MUSICAL,

O qual juntamente he Arte particular, em que se
incluem, e mostrão restrictas todas as Regras
Geraes, e mais casos notaveis de toda a
verdade da Musica,

EXPOSTAS NESTE

NOVO METHODO

Para melhor comprehensão, e utilidade do Solista
menos instruido.

SUMMARIO

QUE SERVE

DE

INDICE

A

NOVA INSTRUCÇÃO

MUSICAL

O qual juntamente he Arte particular, em que se
incluem, e mostram todas as Regras
Geraes, e mais casu notaveis de toda a
arte da Musica.

EXPOSTAS-NESTE

NOVO METHODO

Para melhor comprehensão, e utilidade do Solista
menos instruido.



COMPENDIO SUMMARIO,
QUE SERVE DE INDICE
A'
NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL.

DISCURSO I.
DE TODOS OS PRINCIPIOS, EM QUE
se funda a Musica em geral.

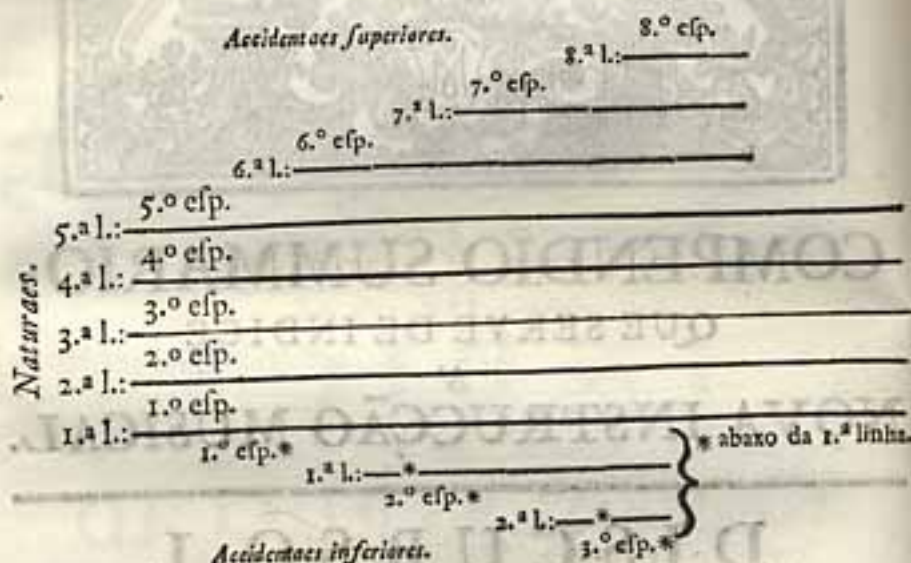
REGRA I.

Das Linhas, e Espaços da Cantoria.



E o Pautado do papel theatro, em que figura a Musica todos os seus caracteres: além das cinco *Linhas* Pautadas, e Naturaes, affinão-se pela parte superior, e inferior todas as mais accidentaes, que são precisas; e entre ellas se faz conta dos *Espaços*, ou claridade, que ha entre *Linha*, e *Linha* pela ordem, que se mostra na *Tabella* seguinte.

Li-

Linhas, e Espaços Naturaes, e Accidentaes.

A's direitas nomea-se 1.^a Linha, 1.^o Espaço; 2.^a Linha, 2.^o Espaço, &c. A's avéssas he esta a prática, v. gr. 5.^a Linha, 4.^o Espaço; 4.^a Linha, 3.^o Espaço, &c., de sorte, que debaxo para cima nomeão-se primeiro as Linhas que os Espaços; e de cima para baxo primeiro os Espaços, e depois as Linhas. *Disc. I. Reg. I. pag. 5. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A II.

Dos Signos, ou letras Gregorianas, e das Claves da Musica.

Os *Signos*, ou letras do Alfabeto Musical, são sete, e destes os trez, que contém a syllaba *ut*, dão os nomes a trez *Claves*.

S I G N O S.

<i>As direitas.</i>	<i>Efant.</i>	<i>Efant.</i>	<i>As avéssas.</i>
	<i>Elamí.</i>	<i>Elamí.</i>	
	<i>Dlasolré.</i>	<i>Dlasolré.</i>	
	<i>Csolfaut.</i>	<i>Csolfaut.</i>	
	<i>Bbsa^{mi}.</i>	<i>Bbsa^{mi}.</i>	
	<i>Alamiré.</i>	<i>Alamiré.</i>	
	<i>Gsolrent.</i>	<i>Gsolrent.</i>	

Estes sete *Signos* servem ás direitas para contar da *Clave* para cima; e ás avéssas para contar da mesma *Clave* para baxo. A's direitas, depois do ultimo, torna-se ao primeiro; e ás avéssas, acabado o primeiro, toma-se o ultimo.

Os trez *Signos* *Gsolrent*, *Csolfaut*, e *Efant*, que são os que em si incluem a syllaba *ut*, dão os nomes ás trez *Claves* por este modo.

O *Signo* *Gsolrent* dá o nome á *Clave* de *Gsolrent*, que se figura na 2.^a, e 1.^a linha.

O *Signo* *Csolfaut* dá o nome á *Clave* de *Csolfaut*, que se affina na 1.^a, 2.^a, 3.^a, e 4.^a linha.

O *Signo* *Efant* dá o nome á *Clave* de *Efant*, que se demonstra na 4.^a, e 3.^a linha.

C L A V E S.



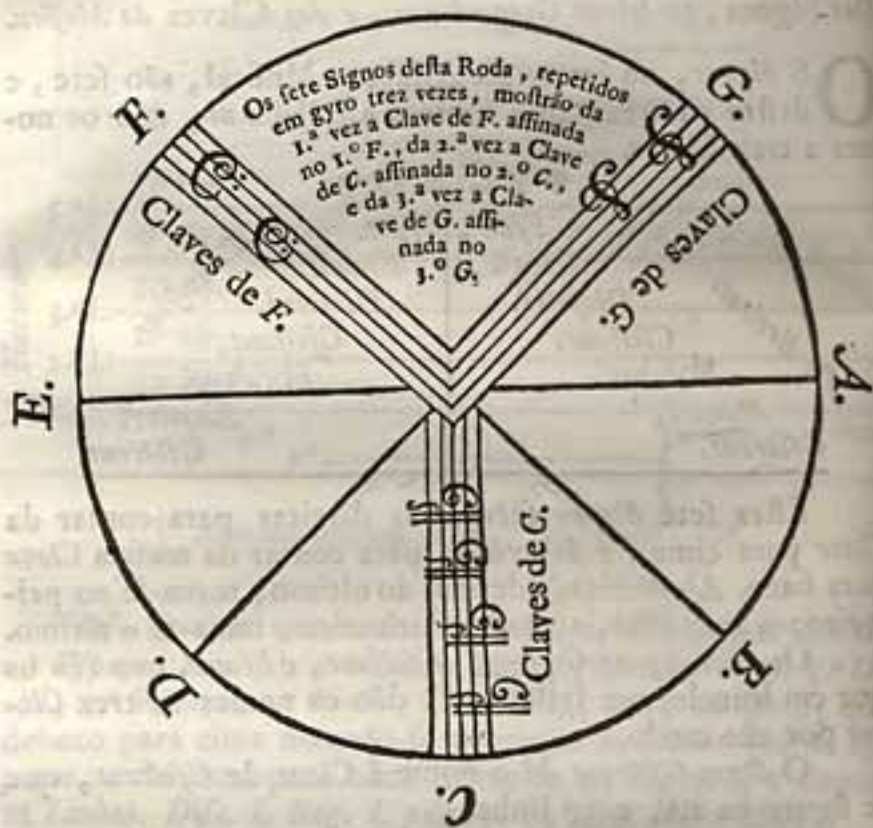
Claves de G.

Claves de C.

Claves de F.

SI-

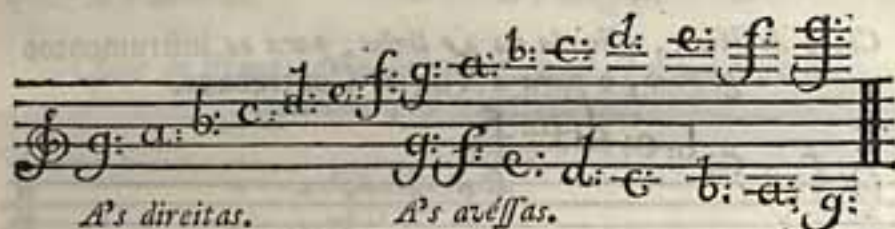
SIGNOS, E CLAVES.



Serve a Clave de *Gsolvent*, figurada na 2.ª linha, para os instrumentos agudos: a de *Csolfaut*, afinada na 1.ª, para a *Voz de Tiple*: a da 3.ª linha para a *Voz de Contralto*: a da 4.ª para a *Voz de Tenor*; e a Clave de *Ffaut*, demonstrada na 4.ª linha, para a *Voz de Contrabaxo*, e para os instrumentos graves.

Exemplos dos Signos nas Linhas, e Espaços, conforme a affinatura das Claves, os quaes se mostrão em todas ellas para cada huma das Vozes em particular.

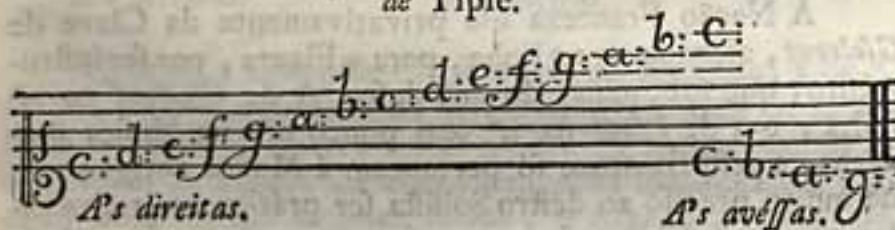
Clave de Gsolrent, affinada na 2.^a linha, para os instrumentos agudos.



A's direitas.

A's avéssas.

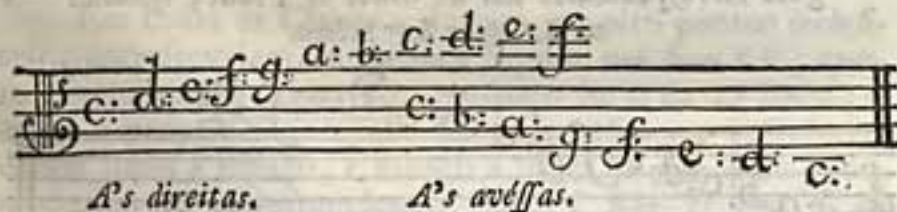
Clave de Csolfant, affinada na 1.^a linha, para a Voz de Tiple.



A's direitas.

A's avéssas.

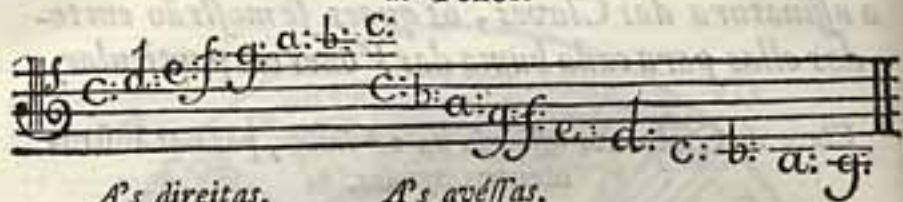
Clave de Csolfant, affinada na 3.^a linha, para a Voz de Contralto.



A's direitas.

A's avéssas.

Clave de Csolfant, afinada na 4.^a linha, para a Voz de Tenor.

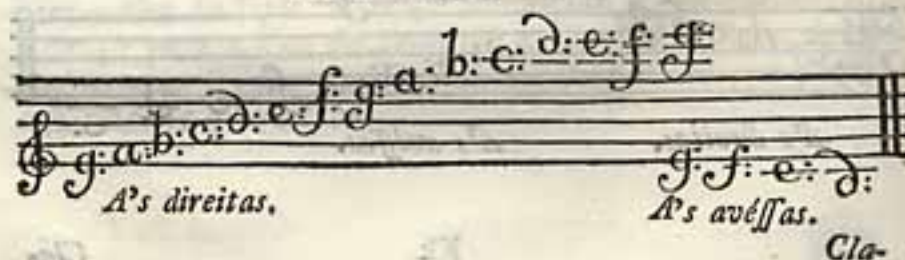


Clave de Ffaut, afinada na 4.^a linha, para os instrumentos graves, e para a Voz de Contrabaxo.

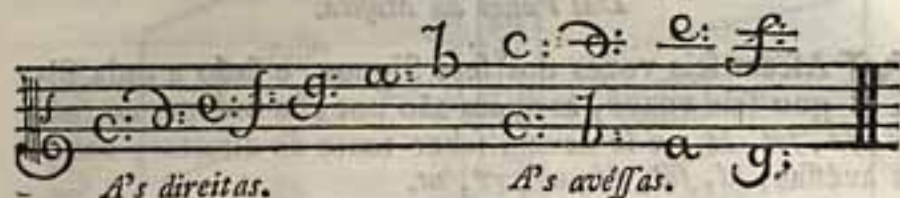


A Nação Franceza usa privativamente da Clave de Gsolreut, afinada na 1.^a linha, para a Flauta, por ser instrumento, que sóbe mais, do que desce. A de Csolfant na 2.^a linha, e a de Ffaut na 3.^a tem pouco uso na Musica moderna, e propriamente só pertencem á Musica antiga; mas he muito preciso ao déstro Solfista ser práctico em todas ellas para quando lhes forem presentes, as quaes se mostrão nos seguintes Exemplos.

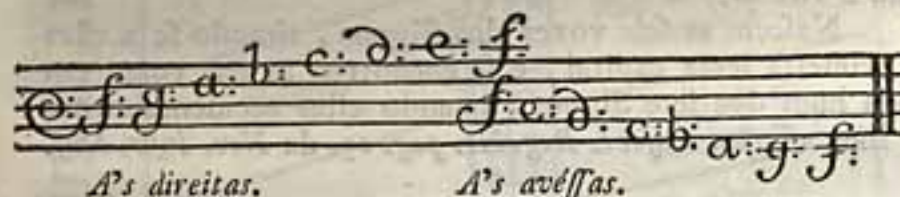
Clave de Gsolreut figurada na 1.^a linha, que são os mesmos Signos correspondentes aos da Clave de Ffaut, afinada na 4.^a duas 8.^{as} acima.



Clave de C solfaut, afinada na 2.^a linha, para a Voz de meio Tiple, ou Contralto.



Clave de F faut, afinada na 3.^a linha, para a Voz de Baritono, ou Contrabaxo.



Quando a Clave de C., figurada na 2.^a linha, a de F. na 3.^a, e tambem a de C. na 3.^a, e na 4.^a, e a de G. na 2.^a linha servirem ás quatro Vozes na Musica antiga, então se considerão os Signos 4.^a abaxo daquelles lugares, em que estão afinados nas mesmas Linhas, e Espaços; porém na Musica moderna só propriamente servem as Claves de manifestar os Signos, aonde se mostram sem alguma supposição, porque sempre communicão o seu nome á linha, em que se afinão.

Em todas as Claves, de oito em oito pontos *inclusivos*, correspondem os mesmos Signos nas suas 8.^{as}; quero dizer, que o Signo do 4.^o espaço he o da 1.^a linha; e na 5.^a o proprio Signo, que he no 1.^o espaço, correspondendo linha a espaço, e espaço a linha, e nunca de outro modo haverá correspondencia. *Disc. I. Reg. II. pag. 7. da Nov. Instr. Mus.*

REGRA III.

Das Vozes da Musica.

Nascem seis vozes dos sete Signos, e ficão a cada Signo seis vozes, as quaes são por esta ordem, *ut, ré, mi, fá, sól, lá*, e se devem saber tanto ás direitas, como ás avéssas, *lá, sól, fá, mi, ré, ut*.

A primeira syllaba *ut* não tem uso dos Modernos, e no seu lugar dizem praticamente *dó*, por articular-se melhor para o modo, e pronuncia de cantar a syllaba *dó*, do que a voz *ut*.

Nascem as seis vozes dos Signos, tirando-se a estes a primeira letra capital, e se encontrão as seis vozes em cada hum dos sete Signos, quando ellas accidentalmente se lhes affinão. *Disc. I. Reg. III. pag. 13. da Nov. Instr. Mus.*

REGRA IV.

Das Figuras, e Pausas da Musica.

As Figuras da Musica são dez, e as Pausas nove, porque a primeira Figura não tem Pausa.

As duas Pausas de *Longa*, ainda que immediatas, não se devem chamar Pausa de *Maxima*; porque para esta Figura ter Pausa propria, havia demonstrar-se em hum corpo só, e da mesma sorte que se affinão as mais.

TABELLA DAS FIGURAS, E PAUSAS.

Compendio Summario.

Semifusa.		Vale metade da Fusa.
Fusa.		Vale metade da Semicolebea.
Semicolebea.		Vale metade da Colebea.
Colebea.		Vale metade da Seminima.
Seminima.		Vale metade da Minima.
Minima.		Vale metade da Semibreve.
Semibreve.		Vale metade da Breve.
Breve.		Vale metade da Longa.
Longa.		Vale metade da Maxima.
Maxima.		Comprehende o valor de duas longas.
10. Figur.		Valor natural, e privativo das Figuras.
9. Pausas.		

As primeiras duas Figuras *Maxima*, e *Longa* não tem uso dos Modernos, e sómente se valem da Pausa de *Longa*, para afinarem com ella o maior numero de Compassos.

As Figuras comprehendem-se entre si, e comparão-se humas com outras geralmente em todos os *Tempos*, os quaes se derivão, e dimanão do valor das Figuras do *Tempo Quaternario*, por ser este aquelle, em que se fórma a geral combinação da qualidade, e quantidade de Figuras, que hão de entrar em qualquer *Tempo*, como *indicativas* do Compasso.

Mostra-se o valor das Figuras no *Tempo Quaternario*; e tambem se explicão as Pausas nas *Linhas*, *Espaços*, e *meios Espaços*, que occupão.

M *Axima* vale 8. Compassos, não tem Pausa propria; mas duas Pausas de *Longa* equivalem ao valor da *Maxima*.

Longa vale 4. Compassos: a sua Pausa he huma risca, que occupa trez linhas, e dous espaços.

Breve vale 2. Compassos: a sua Pausa he huma risca, que occupa duas linhas, e hum espaço.

Semibreve vale 1. Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para baxo, que occupa huma linha, e meio espaço.

Minima vale meio Compasso, e vão duas ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para cima, que occupa huma linha, e meio espaço.

Seminima vale hum quarto de Compasso, e vão 4. ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para a parte direita, que occupa huma linha, e meio espaço.

Colchea vale metade de huma *Seminima*, e vão 8. ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para a parte esquerda, que occupa huma linha, e meio espaço.

Se-

Semicolchea vale metade de huma *Colchea*, e vão 16. ao Compasso: a sua Pausa he huma risquinha voltada para humma, e outra parte, que occupa huma linha, e meio espaço.

Fusa vale metade de huma *Semicolchea*, e vão 32. ao Compasso: a sua Pausa são trez risquinhas.

Semifusa vale metade de huma *Fusa*, e vão 64. ao Compasso: a sua Pausa são quatro risquinhas.

Mais claro, e para que melhor se entenda: Toda a Figura (excepto a ultima) vale por duas da sua subsequente; e excepto a primeira, vale cada huma metade da sua antecedente. Em quanto á quantidade de Figuras, que vão ao Compasso, he segundo o *Tempo*; e em quanto a cada Figura maior comprehender duas da sua menor subsequente, e cada Figura menor valer metade da sua maior antecedente, he preceito geral para todos os *Tempos*.

Depois de conhecido o valor a cada huma das Figuras, servem todas de dous modos, isto he, ou por letras, que são os Signos *G.*, *A.*, *B.*, *C.*, *D.*, *E.*, *F.*, ou por syllabas, que são as vozes *dó*, *ré*, *mi*, *fé*, *sól*, *lá*, porque qualquer Figura, segundo a *Clave*, denota *Signo*, e juntamente comprehende vozes, conforme as *Deducções*.

As Pausas são Figuras mudas, e finaes de silencio, que deve durar á proporção do valor da Figura, de quem for a Pausa: conhecem-se pelo modo, com que se formão nas linhas, espaços, e meios espaços, que occupão: a Pausa da *Longa*, e da *Breve* comprehendem linhas, e espaços, sendo a Pausa da *Breve* meio corpo da Pausa da *Longa*, e todas as mais Pausas occupão só huma linha, e meio espaço: em summa a Pausa da *Semibreve* he voltada para baxo, a da *Minima* para cima, a da *Seminima* para a parte direita, a da *Colchea* para a parte esquerda, a da *Semicolchea* são duas risquinhas, a da *Fusa* trez, e a da *Semifusa* quatro.

Disc. I. Reg. IV. pag. 16. da Nov. Instr. Mus.

REGRA V.

Dos Tempos, e Compassos.

Os Tempos são diversos, porém todos elles se reduzem a trez fórmãs de Compassos, que vem a ser, Compasso de Tempo *Quaternario*, Compasso de Tempo *Ternario*, Compasso de Tempo *Binario*.

O Compasso de Tempo *Quaternario* compõe-se de quatro partes iguaes, duas no *Chão*, e duas no *Air*, e deste Tempo dimanão, e se derivão todos os mais: a sua fórmã he hum *C* adiante da Clave.

A este Compasso pertence outro Tempo derivado numerario, por se fazer de quatro partes, a que chamão *Duodupla*, ou *Duodena*, assina-se com os numeros 12 por 8 adiante do *C Quaternario*.

Exemplo do Compasso Quaternario.

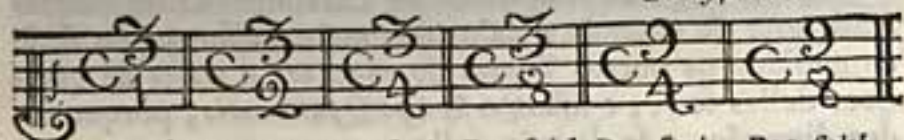
Os numeros deste Compasso chamão-se de *Sesquialtera*, por se cantarem as suas Figuras de trez em trez dentro em cada parte do Compasso: querem dizer os numeros 12 por 8, comparados com a qualidade, e quantidade das Figuras do Tempo *Quaternario*, que daquellas, que entrão 8, as quaes são as *Colcheas*, irão agora neste Tempo 12, e por estas, que são as *indicativas*, se entende o valor de todas as mais; de sorte, que o numero da parte inferior avisa pela qualidade das Figuras, que entrão no Tempo *Quaternario*, a quantidade, que o numero de cima mostra que vão neste Tempo: isto meismo respectivamente se entenderá em

em qualquer *Tempo* de *numeros*, porque para todos elles se deduz do *Tempo Quaternario*, a respeito da qualidade, a quantidade das Figuras, que devem entrar.

O *Compasso de Tempo Ternario* forma-se de trez partes iguaes, duas no *Chão*, e huma no *Ar*: os seguintes *Tempos* de *numeros* todos pertencem ao *Compasso Ternario*; e os dous ultimos *derivados* são de *Sesquialtera* neste *Compasso*, por se cantarem as suas Figuras *indicativas* de trez em trez dentro em cada parte do *Compasso*.

Exemplo do Compasso Ternario.

De Sesquialtera.



De 3. Semib. De 3. Min. De 3. Semín. De 3. Colch. De 9. Semín. De 9. Colch.

A explicação de hum destes *Tempos* serve para a intelligencia de todos, v. gr.: 3. por 4. quer dizer, que daquellas Figuras, que no *Tempo Quaternario* entravão 4., que são as *Seminimas*, devem ir 3. neste *Tempo*, &c. O numero de cima denota as Figuras, que vão, da qualidade que o numero da parte inferior mostra que de antes entravão.

O *Compasso de Tempo Binario* compõe-se de duas partes iguaes, huma no *Chão*, outra no *Ar*: a sua fôrma he o C. cortado com huma risca adiante da Clave; e ainda que neste *Tempo* se encontrem dous *Compassos* dentro de cada repartição, com tudo praticamente se entende para cada hum a mesma quantidade de Figuras, que vão no *Tempo Quaternario*, só com a differença de regular o *Compasso Binario* o valor das Figuras em duas partes, o que o *Quaternario* faz em quatro.

Ao *Compasso Binario* pertencem tambem os seguintes *numeros derivados*, que sendo distinctos *Tempos*, estão annexos a este *Compasso* por se fazerem de duas partes.

Exemplo do Compasso Binario.

Tempo Binario,
ou de Capella.

Tempo Dupla.

Tempo Sestupla.



Os *Tempos* de *Sestupla* são de *Sesquialtera* neste *Compasso*, por se cantarem as suas *Figuras indicativas* de trez em trez dentro em cada parte do *Compasso*.

Pelas *Figuras indicativas* de cada hum destes *Tempos numerarios* se entende o valor das mais, assim como ficão entendidos os outros *Tempos* de *numeros*; e antes de qualquer delles se vê, e affina o *Tempo Quaternario*, porque todos dimanão, e se derivão d'elle.

Em todos os *Tempos numerarios* as *Pausas* de *Longa*, *Breve*, e *Semibreve* são as que numérão os *Compassos*, como no *Tempo Quaternario*, excepto no *Tempo Ternario* de 3. por 1., porque neste cada huma das *Pausas* da *Semibreve* vale huma parte do *Compasso*, a *Pausa* da *Breve* hum *Compasso*, a da *Longa* dous, e duas *Pausas* de *Longa* quatro; mas em todos os *Ternarios*, e geralmente nos mais *Tempos* de *numeros* affina a *Pausa* da *Longa* quatro *Compassos*, a da *Breve* dous, a da *Semibreve* hum, não como valem, mas como numérão no *Tempo Quaternario*; o que da mesma sorte se deve entender da *Pausa* da *Minima* nos *Tempos Duodupla* de 12. *Coléas*, e *Sestupla* de 6. *Seminimas*, pois a dita *Pausa* nestes dous *Tempos* também affina meio *Compasso*, não tendo o valor proporcionado á sua *Figura*, assim como as outras *Pausas* maiores são as que mostrão sem proporção os *Compassos* nos outros *Tempos*, em os quaes também excede muito, pela falta de correspondencia, o valor dellas ao das suas *Figuras*, que são aquellas, que não tem cabimento naquelles *Tempos*.

Porém effectivamente toda a Pausa menor, do que aquella, que differ correspondencia á Pausa das Figuras *indicativas* de qualquer *Tempo*, como v. gr. as Pausas subsequentes á Pausa da *Semibreve* no *Tempo Ternario* de trez *Semibreves*, terá o mesmo valor, que tem a Figura a quem corresponder.

Os nomes, que se affinão na Musica para a factura, e andamento do Compasso, v. gr., *Adagio*, *Grave*, *Presto*, *Allegro*, *Andante*, *Andantino*, e outros, são vocabulos Italianos; porém a prática os tem recebido como proprios, e na mesma se observarão, e entenderão melhor, do que se podem mostrar Theoricamente por Documentos. *Disc. I. Reg. V. pag. 24. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VI.

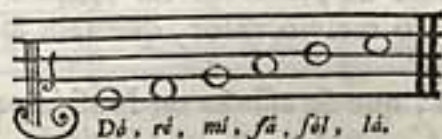
Das trez Deducções, Ordens, e Propriedades, que ha na Musica.

OS trez Signos G., C., e F., que derão os nomes ás trez Claves, dão tambem a origem a trez *Deducções* naturaes, que nascem daquella syllaba, ou voz *ut*, e a qualquer destas *Deducções* se une huma de trez *Propriedades*, que são: *Propriedade* de B \flat quadro, *Natura*, e Bbmol, por esta ordem: Ao *ut* de *Gsolreut*, do qual procedem as seis vozes *ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sól*, *lá* da 1.^a *Deducção*, affina se a *Propriedade* de B \flat quadro; e mudando-se o *ut* em *dó*, se diz:



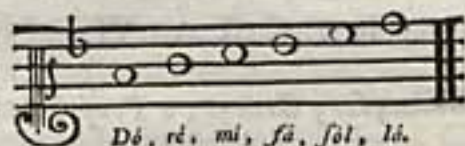
Vozes da 1.^a *Deducção*, e *Propriedade* de B \flat quadro.

Ao *ut* de *C* *fol* *faut*, principio, donde nascem as seis vozes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá* da 2.^a *Deducção*, affina-se a *Propriedade* de *Natura*; e mudando-se o *ut* em *dó*, se diz:



Vozes da 2.^a *Deducção*, e *Propriedade* de *Natura*.

Ao *ut* de *F* *faut*, origem, donde dimanão as seis vozes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sól*, *lá* da 3.^a *Deducção*, affina-se a *Propriedade* de *Bbmol*; e mudando-se o *ut* em *dó*, se diz:

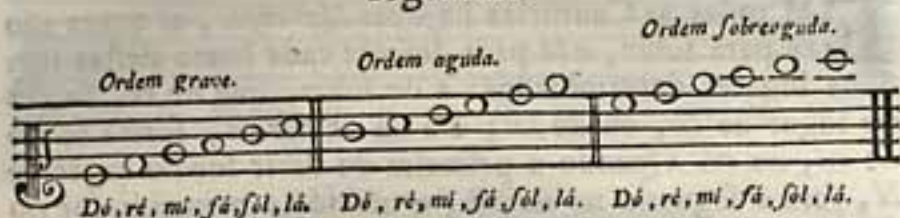


Vozes da 3.^a *Deducção*, e *Propriedade* de *Bbmol*.

Deducção he hum seguimento de seis vozes do *ut*, ou *dó* até ao *lá*, sendo a syllaba *dó*, ou *ut* principio de *Deducção*, e não *Deducção*, porque só todas as seis vozes he que a constituem, e formão inteira, e perfeitamente.

Propriedade he condição, que segue a cada huma das trez diversas naturezas, que ha no *Canto*, para distincção, e conhecimento de cada huma dellas, as quaes vem a ser: propria *Natura*, que chamamos *Natural*; condição de *Bbmol* quando dizemos *Aspera*; e natureza de *Bbmol*, que denominamos *Branda*.

Formão-se com estas vozes na extensão natural da
Voz de Tiple trez *Ordens*, as quaes são as
 seguintes.



As trez sobreditas *Ordens* dão a conhecer na extensão de qualquer *Voz* as diferenças de *Tom*, ou mais pezado, e profundo, ou mais alto, e delicado, ou mais vehemente, e subtil. *Disc. I. Reg. VI. pag. 31. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VII.

Das Cantorias Naturaes.

Com as trez Deducções, e Propriedades se formão duas *Cantorias Naturaes*, huma de *B \sharp quadro*, e *Natura*, outra de *Bbmol*, e *Natura*.

A *Cantoria* de *B \sharp quadro*, e *Natura* he, quando entre a *Clave*, e o *Tempo* não se affina *Bbmol*, ou *Sustenido*; razão, por que pela falta de *Accidente* tambem de ordinario se chama *Cantoria Natural*.

A *Cantoria* de *Bbmol*, e *Natura* conhece-se, quando logo junto á *Clave*, ou pelo progresso da *Cantoria Natural* se figura *Bbmol* em *B \flat fá \sharp mi*. *Disc. I. Reg. VII. pag. 35. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VIII.

Das Mutanças pelo modo Aretino.

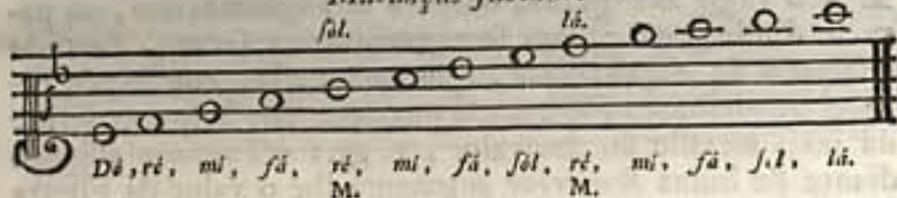
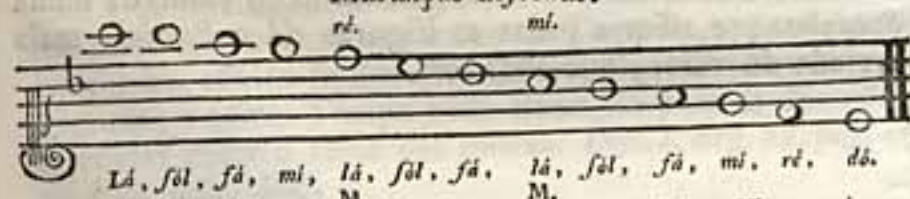
EM todas as Cantorias ha duas *Mutanças*, as quaes são *ré* para subir, e *lá* para descer: cada huma destas tem dous lugares determinados: a de subir, que he *ré*, se faz no lugar de *lá*, ou de *sól*; e a de descer *lá*, forma-se no de *mí*, ou *ré*. Quando a primeira de subir for no lugar de *lá*, será a segunda no de *sól*; e quando a primeira for no de *sól*, será a segunda no lugar de *lá*. O mesmo se observará nas de descer; porque fazendo-se a primeira no lugar de *mí*, será a segunda no de *ré*; e se a primeira for no de *ré*, será a segunda no lugar de *mí*.

Mutança he converter hum nome em outro para multiplicação das vozes, e a falta destas he causa da *Mutança* todas as vezes, que a Solfa sobe acima de *lá*, ou desce abaxo de *dó*, que he quando se passa de huma para outra *Deducção*, convertendo qualquer dos lugares, destinados para as *Mutanças*, nas proprias *Mutanças*, como v. gr., a syllaba *lá*, ou *sól* em *ré* subindo, ou a syllaba *mí*, ou *ré* em *lá* descendo, sem alterar a entoação, pois no mesmo lugar de *sól*, ou *lá*, que se deixa, se ha de dizer a syllaba *ré* da *Mutança*, que se toma, não alterando a quantidade do tom, ainda que se mude de nome em quanto á syllaba.

Os Exemplos seguintes claramente demonstrão os lugares, que se deixão para as *Mutanças*, que se tomão nas duas primeiras Cantorias.

*Cantoria de B \flat quadro, e Natura.**Mutações subindo.**Mutações descendo.*

As *Mutações*, que para subir convertem a syllaba *lá* em *ré*, para descer mudão a syllaba *ré* em *lá*, e o mesmo se verifica ao contrario.

*Cantoria de Bbmol, e Natura.**Mutações subindo.**Mutações descendo.*

As *Mutações*, que para subir mudão a syllaba *sól* em *ré*, para descer convertem a syllaba *mi* em *lá*, e isto se entende ao contrario do mesmo modo.

De-

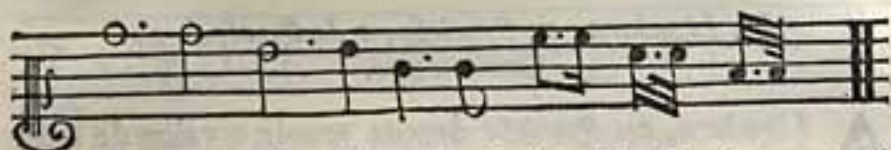
Depois destas duas primeiras *Cantorias Naturaes* tomão as *Accidentaes* a sua denominação, conforme a quantidade de *Bbmoes*, ou *Sustenidos*, que se affinão ou logo junto á Clave, como *Cantoria* de 2., 3., 4., 5., 6., e até 7. *Bbmoes*, ou *Sustenidos*, ou segundo aquelles, que pela sua ordem se forem affinando pelo progresso da *Cantoria*, entendendo-se que qualquer que seja, sempre se ordena com a precisa união das suas duas privativas *Propriedades*, as quaes se attribuem a cada hum dos dous ultimos *accidentes* das mesmas *Cantorias*: e tambem se advirta, que todas as *Cantorias* de *Bbmoes* seguem a natureza branda da *Propriedade* de *Bbmol*, e as de *Sustenidos* a natureza aspera da *Propriedade* de *B♯quadro*. *Disc. I. Reg. VIII. pag. 37. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A IX.

Do Pontinho de Augmentação, e do 3., e 6., que alterão, ou Sesiqualtera.

NA Musica moderna sómente de dous modos se altera o valor ás Figuras, ou para se augmentarem, ou para se diminuirem: para se augmentarem serve o *Pontinho* chamado de *Augmentação*, que he aquelle, que se põe diante de qualquer Figura, á qual por este respeito se lhe dá mais metade do seu valor, v. gr.: o *Pontinho* afinado diante de hum *Semibreve* augmenta-lhe o valor da Figura *Minima*: diante da *Minima* augmenta-lhe o valor de hum *Seminima*; e assim a todas as Figuras dá o *Pontinho* mais metade do valor, que ellas tem.

Exem-

Exemplo do Pontinho de Augmentação.

He geral a intelligencia do *Pontinho de Augmentação* para todos os Tempos, por ser o seu effeito restricto ao valor natural, e privativo, que entre si guardão as Figuras.

Para se diminuir o valor ás Figuras servem os 3, e 6, *quealtrão*, que he todas as vezes, que pela parte inferior, ou superior de trez, ou seis Figuras se affinar hum 3, ou 6, e o seu valor se altera em modo, que no tempo de duas se digão trez, ou no tempo, e valor de quatro se executem seis, porque *Sesquialtera* significa outro tanto, e mais metade.

Exemplo do Sesquialtera.

A intelligencia dos 3, e 6 *quealtrão* he da mesma sorte geralmente em todos os Tempos, porque tambem o seu effeito se deve entender pelo valor natural das Figuras, e affinei Tempo neste Exemplo para as demostrar alteradas entre o valor das outras. *Disc. I. Reg. IX. pag. 43. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A X.

Da Ligadura, ou Synalefa, e da Syncopa, ou Contratempo.

A *Ligadura*, ou *Synalefa* denota reunir o valor de duas Figuras a huma, v. gr., fazendo de duas *Minimas* huma *Semibreve*, ou de duas *Seminimas* a Figura *Minima*, e assim a respeito das mais; porque serve deste modo de prender a entidade, e o nome de huma com o de outra Figura, atando o valor de duas em huma.

Porém eu me persuado, e advirto que a *Ligadura* só propria, e judiciosamente foi inventada para quando não pôde servir o *Pontinho de Augmentação*, a fim de ligar aquellas duas Figuras, que não acertão a fazer o justo valor de huma, como v. gr. unir a *Breve* á *Minima*, a *Semibreve* á *Seminima*, a *Minima* á *Colchea*, &c.; mas hoje ligão-se geralmente humas ás outras sem distinção, e por isso digo que denota de duas Figuras fazer huma, no que se entende também qualquer dos modos, com que todas se costumão praticamente ligar.

Exemplo da Ligadura, ou Synalefa.



A *Syncopa*, ou *Contratempo* se faz, quando a Figura anda encontrada com as partes do Tempo, tomando ora huma, ora outra parte, sem subsistir em alguma, por andar prendendo as que são entremedias do Compasso.

Exem-

Exemplo da Syncopa, ou Contratempo.



Disc. I. Reg. X. pag. 45. da Nov. Instr. Mus.

R E G R A XI.

Dos accidentes da Musica em quanto á sua natureza.

OS accidentes da Musica são trez, *Sustenido* ♯, *Bbmol* b, e *B♯quadro* ♯.

O *Sustenido* ♯ levanta na entoação *meio Ponto* do *Natural* á *Figura*, ou *nóta*, em que se põe.

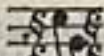
O *Bbmol* b diminue na entoação *meio Ponto* do *Natural* á *Figura*, ou *nóta*, a que se applica.

O *B♯quadro* ♯ seive geralmente, e só com propriedade para desfazer as produções de qualquer dos outros *accidentes*, sendo sempre hum contrario para com os seus effeitos; quero dizer, para com o *Sustenido* diminue na entoação o *meio Ponto*, que o *Sustenido* tiver levantado; e para com o *Bbmol* accrescenta na entoação para cima o *meio Ponto*, que o *Bbmol* tiver diminuido. *Disc. I. Reg. XI. pag. 47. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XII.

Dos Sinaes da Musica.


HA outros *Sinaes* significativos na Musica, que por suas applicações causão diferentes, e distintos effeitos, os quaes são, segundo o uso moderno, os seguintes.





Effes, que denotão repetir, e tornar a dizer aquelle *Compasso*, ou *Compassos de Solfa*, em que se põem.


Mm ii


Ré-


Réplica,  que denota repetir a letra, que antecede pela Solfa subsequente.

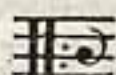
Repetição,  que denota repetir duas vezes a primeira, e duas vezes a segunda parte da Composição.

Guião,  que denota mostrar no fim da regra a primeira Figura, que se affina na outra.


Canon,  que denota principiar outra Voz em Fuga naquella lugar, segundo o Canon for.


Sinal divisivo,  que denota divisão de Compassos, e sempre depois d'elle a Figura, ou Pausa immediata será na primeira parte do movimento do Chão.

Nota Coroada, ou *final de Suspensão*,  que denota parar naquella Pausa, ou Figura, em que se põe, suspendendo o Compasso.

Pausas geraes,  que denotão acabar.

Ha tambem outro final na Musica com dous significados do estylo, e uso Italiano, o qual he o seguinte.

Dacapo Alfegno,  vocabulo Italiano, que denota na prática repetição só do final, e não do principio, e este he o primeiro significado. O segundo he:

Dacapo Sino Alfegno,  que denota repetição do fim, só até ao final. *Disc. I. Reg. XII. pag. 50. da Nov. Instr. Mus.*



DISCURSO II. DOS NOMES ORDINARIOS

Diatonicos, e Chromaticos em particular, com especialissimas Regras para o verdadeiro conhecimento de Cantorias tacitas.

REGRA I.

Em que se manifestão as Regras geraes de todos os trez accidentes para a unica, e verdadeira intelligencia dos seus effeitos, e dos nomes, que propriamente devem ter nos Solfejos, segundo a applicação, modo, e occorrença, com que nas Cantorias se affinão, ou se affinarem, das quaes Regras se formão as particularidades, que hão de ser objecto deste Discurso, e hum proveitoso Systema de dous nomes certos em todas as Cantorias.

Regra geral do Sustenido.

O *H* denota *mi* accidental, quando se affina em qualquer Cantoria no lugar certo de *fa*, que he a sua positura regular; porém figurando-se em outro Signo com o mesmo nome da propria Cantoria, que será *dó*, *sól*, ou *ré*, accrescenta na entoação meio Ponto.

Regra geral do Bbmol.

O *b* denota *fa* accidental, quando se figura em qualquer Cantoria no lugar certo de *mi*, que he a sua posição propria; porém affinando-se nas Cantorias de *bb* em outro

tro Signo com o mesmo nome da Cantoria, diminue na entoação meio Ponto.

Regras geraes do B^hquadro.

O ^h serve só propriamente de tirar, e desfazer qual-quer dos outros accidentes por esta ordem: Quando o ^h destruir ^h, que tiver sido *mi*, denota o ^h *fá*; e desfazendo ^h, que não tiver sido *mi*, com o proprio nome da mesma Cantoria diminue na entoação meio Ponto. Quando o ^h tirar *b*, que tiver sido *fá*, denota o ^h *mi*; mas destruindo *b*, que não tiver sido *fá*, com o mesmo nome da propria Cantoria, accrescenta na entoação meio Ponto; de sorte, que os effeitos do ^h para com o ^h são como os do *b* a respeito do *Natural*; e os do ^h para com o *b* devem-se entender como a respeito do *Natural* os do ^h.

Estas Regras geraes dos accidentes se conhecem, e observão bem, sabendo-se com perfeição aonde se affinão pela sua ordem, e devida positura os ^h^h, e os *bb*, que tanto huns, como outros se podem figurar até sete adiante da Clave, ou repentinamente pelo progresso da Cantoria.

Posituras proprias, e precisa regularidade dos $\sharp\sharp$, e $\flat\flat$.

Sustenidos.

O 1.º	- - - - -	em	- - - - -	F.
O 2.º	- - - - -	em	- - - - -	C.
O 3.º	- - - - -	em	- - - - -	G.
O 4.º	- - - - -	em	- - - - -	D.
O 5.º	- - - - -	em	- - - - -	A.
O 6.º	- - - - -	em	- - - - -	E.
O 7.º	- - - - -	em	- - - - -	B.

Bbmóes.

O 1.º	- - - - -	em	- - - - -	B.
O 2.º	- - - - -	em	- - - - -	E.
O 3.º	- - - - -	em	- - - - -	A.
O 4.º	- - - - -	em	- - - - -	D.
O 5.º	- - - - -	em	- - - - -	G.
O 6.º	- - - - -	em	- - - - -	C.
O 7.º	- - - - -	em	- - - - -	F.

Em todos os sete Signos se podem affinar $\flat\flat$, ou $\sharp\sharp$.

Arbitrios faceis para se decorarem, e saberem por sua ordem os HH , e bb .

Para os Sustenidos.

OS primeiros trez HH figurão-se nos Signos, que contém *ut*, como *F.*, *C.*, e *G.*: o 4.^o, e 5.^o nos Signos, que tem *ré*, como *D.*, e *A.*: o 6.^o, e 7.^o nos Signos, que tem *mi*, como *E.*, e *B.*

Por outro modo: Contando ora cinco Signos acima *inclusiveis* do 1.^o, que he *F.*, ora quatro abaxo do 2.^o, que he *C.*; e assim seguindo a contar ora 5.^a acima, ora 4.^a abaxo, achar-se-hão todos os HH pela sua ordem nos proprios lugares até ao ultimo.

Para os Bbmoes.

OS HH repetidos, e decorados ás avéssas são com regularidade os bb ás direitas, como assim: o 1.^o, e 2.^o nos Signos, que tem *mi*, como *B.*, e *E.*: o 3.^o, e 4.^o nos Signos, que tem *ré*, como *A.*, e *D.*: o 5.^o, 6.^o, e 7.^o nos Signos, que contém *ut*, como *G.*, *C.*, e *F.*

Por outro modo: Contando ora quatro Signos acima *inclusiveis* do 1.^o, que he *B.*, ora cinco abaxo do 2.^o, que he *E.*; e assim seguindo a contar ora 4.^a acima, ora 5.^a abaxo, achar-se-hão todos os bb pela sua ordem nos proprios lugares até ao ultimo. *Disc. II. Docum. I. pag. 56. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A II.

Em que se tratão, e explicão em particular os trez accidentes H, b, e h, e com a sua intelligencia se dá principio ao proveitoso Systema de hum fá, e mí certo para o melhor governo de todas as Cantorias.

O H he *mí* accidental, quando se affina no lugar certo de *fá*: he lugar certo de *fá* em qualquer Cantoria todo aquelle Signo, que tem unicamente *fá* para subir, e descer, assim como he na Cantoria Natural o *fá* de F.; e só neste lugar certo de *fá* he que denota *mí* propriamente o H.

O b he *fá* accidental, quando se figura no lugar certo de *mí*: he lugar certo de *mí* em qualquer Cantoria todo aquelle Signo, que tem unicamente *mí* para subir, e descer, assim como he na Cantoria Natural o *mí* de B.; e só neste lugar certo de *mí* he que denota *fá* propriamente o b. *Disc. II. Docum. II. pag. 59. da Nov. Instr. Mus.*

O h sómente se usa, como eu o affino com regularidade, para encontrar, e destruir os effeitos dos outros dous accidentes. *Disc. II. Doc. VIII. pag. 76. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A III.

Em que se mostra, e deduz da Cantoria Natural para todas as Accidentaes o utilissimo Systema dos dous lugares, ou nomes certos.

TODA a Cantoria, tanto Natural, como Accidental de HH, ou bb, tem hum *fá*, e *mí* certo: estes dous nomes certos são o governo, que communica a qualquer Cantoria a certeza de todas as mais vozes com as suas *Mutanças* competentes.

A Cantoria de h, e Natural tem dous lugares, ou nomes certos, os quaes são o *fá* certo de F., e o *mí* certo de B.: o *fá* certo de F. he o lugar proprio para o *mí* certo do 1.º H, por-

Nn

por-

porque o H só denota *mi* no lugar certo de *fa*: o *mi certo* de *B.* he lugar proprio para o *fa certo* do 1.^o b , porque o b só denota *fa* no lugar certo de *mi*.

Da mesma sorte que a Cantoria Natural dá o seu *fa certo* de *F.* para o *mi certo* do 1.^o H , e o seu *mi certo* de *B.* para o *fa certo* do 1.^o b , respectivamente, e á proporção das Cantorias de bb , ou HH dão também os seus lugares certos para outros nomes certos, humas Cantorias ás outras até á ultima de sete HH , ou de sete bb , com a mesma combinação, e ordem de bb para bb , ou de HH para HH .

O H para ser *mi certo* affina-se no lugar certo de *fa*: este *fa certo* da Cantoria antecedente he quem dá o lugar proprio para o *mi certo* do outro H , que se figurar pela sua ordem, como se observa nas seguintes Regras geraes.

Mi, e fa certo em todas as Cantorias Accidentaes por HH.

NA Cantoria de b , e H he o *mi certo* em *F.*, e o *fa certo* em *C.*, lugar, que ha de ser do 2.^o H .

Na Cantoria de dous HH he o *mi certo* em *C.*, e o *fa certo* em *G.*, lugar, que ha de ser do 3.^o H .

Na Cantoria de trez HH he o *mi certo* em *G.*, e o *fa certo* em *D.*, lugar, que ha de ser do 4.^o H .

Na Cantoria de quatro HH he o *mi certo* em *D.*, e o *fa certo* em *A.*, lugar, que ha de ser do 5.^o H .

Na Cantoria de cinco HH he o *mi certo* em *A.*, e o *fa certo* em *E.*, lugar, que ha de ser do 6.^o H .

Na Cantoria de seis HH he o *mi certo* em *E.*, e o *fa certo* em *B.*, lugar, que ha de ser do 7.^o H .

Na Cantoria de sete HH he o *mi certo* em *B.*, e o *fa certo* em *F.*, Signo, que foi primeiro lugar do 1.^o H .

Em summa, o ultimo H de qualquer Cantoria de HH he o *mi certo* da Cantoria, e o *fa certo* no lugar, que ha de ser proprio para se pôr o outro H , quando vier pela sua ordem. *Disc. II. Docum. III. pag. 60. da Nov. Instr. Mus.*

RE-

REGRA IV.

Em que se continúa, e mostra o proprio Syſtema nas Cantorias de bb.

DO meſmo modo que a Cantoria Natural dá o ſeu lugar de *mi certo* para o *fa certo* do 1.^o b, dão tambem humas Cantorias de bb para outras de bb os ſeus lugares certos para outros nomes certos até á ultima de ſete bb com a meſma combinação, e ordem.

O b para ſer *fa certo* affina-ſe no lugar certo de *mi*: eſte *mi certo* da Cantoria antecedente he quem dá o lugar proprio para o *fa certo* do outro b, que ſe figurar pela ſua ordem, como ſe obſerva nas ſeguintes Regras geraes.

Fá, e mi certo em todas as Cantorias Accidentaes por bb.

NA Cantoria de b, e Natura he o *fa certo* em B., e o *mi certo* em E., lugar, que ha de ſer do 2.^o b.

Na Cantoria de dous bb he o *fa certo* em E., e o *mi certo* em A., lugar, que ha de ſer do 3.^o b.

Na Cantoria de trez bb he o *fa certo* em A., e o *mi certo* em D., lugar, que ha de ſer do 4.^o b.

Na Cantoria de quatro bb he o *fa certo* em D., e o *mi certo* em G., lugar, que ha de ſer do 5.^o b.

Na Cantoria de cinco bb he o *fa certo* em G., e o *mi certo* em C., lugar, que ha de ſer do 6.^o b.

Na Cantoria de ſeis bb he o *fa certo* em C., e o *mi certo* em F., lugar, que ha de ſer do 7.^o b.

Na Cantoria de ſete bb he o *fa certo* em F., e o *mi certo* em B., Signo, que foi primeiro lugar do 1.^o b.

Em ſumma, o ultimo b de qualquer Cantoria de bb he o *fa certo* da Cantoria, e o *mi certo* no lugar, que ha de ſer proprio para ſe affinar o outro b, quando vier pela ſua ordem. *Diſc. II. Docum. IV. pag. 62. da Nov. Inſtr. Muſ.*

REGRA V.

Em que se expõem os dous nomes certos por Exemplares na Cantoria de \natural , e Natura, para desta se deduzirem, e entenderem todas as Accidentaes de \sharp , com a precisa, e facil comprehensão das suas Mutanças competentes.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de \natural , e Natura, e das suas Mutanças respectivas.



He o fá certo de F., e o mi certo de B. o governo desta Cantoria.

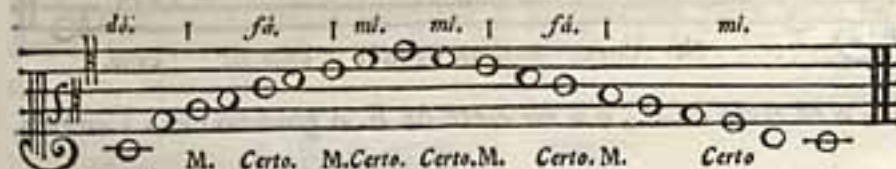
O Primeiro fá certo de F. ensina com as vozes ás avéssas todos os nomes até á 1.^a linha: o 1.^o mi certo de B. manifesta a Mutança de A., e o fá certo da 6.^a linha dá a entender a Mutança de D. Todos os nomes com as precisas Mutanças estão entendidos até á 6.^a linha; e os mais, que forem necessarios para subir a Cantoria, conhecer-se-hão da mesma fórma, quando se afinarem com as suas Mutanças correspondentes. Para descer, mostra o mi certo de B., contando com as vozes ás direitas, o lugar da Mutança de E., e o mesmo ensina o ultimo fá certo de F., buscando com os nomes a Mutança de A.; as quaes Mutanças todas vão notadas com a letra M.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de H , e H , e das suas Mutanças competentes.



He o *fá certo* de C., e o *mí certo* de F. o governo desta Cantoria.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de dous H , e das suas Mutanças respectivas.



He o *fá certo* de G., e o *mí certo* de C. o governo desta Cantoria.

O mesmo que se entende da Cantoria *Natural* para a de H , e H , e da de H , e H para a de dous H , se deve observar perfeitamente á proporção para com todas as Cantorias até á de sete H . *Disc. II. Docum. V. pag. 64. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VI.

Em que se mostram os dous nomes certos por Exemplares na Cantoria de b, e Natura, para desta se deduzirem, e entenderem todas as Accidentaes de bb, com a precisa, e facil comprehensão das suas Mutanças competentes.

Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de b, e Natura, e das suas Mutanças respectiveis.



He o *fá certo* de B., e o *mi certo* de E. o governo desta Cantoria.

O *Dó* da 1.^a linha he deduzido do *mi certo* da Cantoria, que tacitamente se entende em E. na 2.^a linha: o 1.^o *fá certo* de B. manifesta com as vozes ás avéssas a *Mutança* de G., e o *mi certo* do 1.^o E. do 5.^o espaço ensina o lugar da *Mutança* de D. Todos os nomes com as precisas *Mutanças* ficão entendidos da 1.^a linha até á 6.^a; e os mais, que forem necessarios para subir a Cantoria, conhecer-se-hão, da mesma fórma, quando se affinarem com as suas *Mutanças* correspondentes. Para descer, mostra o *fá certo* de B., contando com as vozes ás direitas, o lugar da *Mutança* de D., e o mesmo dá a entender o ultimo *mi certo* de E., buscando com as vozes a *Mutança* de A.; as quaes *Mutanças* todas vão notadas com a letra M.

*Exemplo dos dous nomes certos na Cantoria de dous bb,
e das suas Mutanças competentes.*



He o *fa certo* de *E.*, e o *mi certo* de *A.* o governo desta Cantoria.

O mesmo que se entende da Cantoria *Natural* para a de *b*, e *Natura*, e da de *b*, e *Natura* para a de dous *bb*, se deve observar perfeitamente á proporção para com todas as Cantorias até á de sete *bb*. *Disc. II. Doc. IX. pag. 77. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VII.

Em que se propõem, e explicão geralmente as Mutanças para todas as Cantorias por esta mesma idéa, e Systema dos dous nomes certos.

As *Mutanças* não dão a conhecer, nem ensinão nas Cantorias os dous *nomes certos*, mas estes he que manifestão, e demoſtrão as *Mutanças*.

De cada hum dos *nomes certos* são deduzidas precisamente as *Mutanças*; porque para se multiplicarem as vozes, com a *Mutança* se communicão todos os nomes, e se busca de hum o outro *nome certo*.

As *Mutanças* de subir procurão se com as vozes pela sua ordem, descendo do lugar dos *nomes certos* até ao *Signo*, que dá a conhecer a *Mutança ré*; e as de descer procurão-se com as vozes pela sua ordem, subindo do lugar dos mesmos *nomes certos* até encontrar o *Signo* da *Mutança lá*.

Para

Para as de subir se diz do *mi certo mi, ré*, e do *fá certo fá, mi, ré*; e assim com esta regularidade do *mi*, e do *fá certo* se deduzem as *Mutações* de subir *ré*. Para as de descer se diz do *fá certo fá, sól, lá*, e do *mi certo mi, fá, sól, lá*; e também assim se deduzem as *Mutações* de descer *lá*.
Disc. II. Docum. V. pag. 64., e IX. pag. 77. da Nov. Instr. Mus.

R E G R A VIII.

Em que se mostra, depois da Cantoria Natural, irem-se afinando todos os sete H pela sua ordem nos lugares do fá certo da Cantoria antecedente para serem mi certo nas Cantorias, que vão formando, que he em summa quanto até agora está dito do H.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com a Regra geral do H.

The musical notation consists of three staves, each representing a different stage of the 'Cantoria' process. The notes are written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by lines, indicating a sequence of pitches. Above and below the notes are labels indicating the specific notes and their positions relative to the 'mi' and 'fá' notes.

Staff 1: *Cantoria Natural*. Labels: *Certo. fá.* (above), *mi. Certo.* (below). The notes are: *fá* (1st line), *mi* (2nd line), *ré* (3rd line), *do* (4th line), *si* (5th line), *la* (4th space), *sol* (3rd space), *fa* (3rd line), *mi* (2nd line), *re* (1st line), *do* (below 1st line).

Staff 2: *Cantoria de sete H*. Labels: *Certo. fá.* (above), *mi. Certo.* (below). The notes are: *fá* (1st line), *mi* (2nd line), *ré* (3rd line), *do* (4th line), *si* (5th line), *la* (4th space), *sol* (3rd space), *fa* (3rd line), *mi* (2nd line), *re* (1st line), *do* (below 1st line).

Staff 3: *Cantoria de sete H*. Labels: *Certo. fá.* (above), *mi. Certo.* (below). The notes are: *fá* (1st line), *mi* (2nd line), *ré* (3rd line), *do* (4th line), *si* (5th line), *la* (4th space), *sol* (3rd space), *fa* (3rd line), *mi* (2nd line), *re* (1st line), *do* (below 1st line).

Qual-

Qualquer destes Compasos mostra os dous nomes certos nas suas competentes Cantorias, e tambem são notados todos os sete HH com os numeros, que bem explicão, e dão a entender a sua precisa regularidade. *Disc. II. Docum. XXV. pag. 108. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A IX.

Em que se manifesta como o h vai tirando, e diminuindo pela sua ordem os HH , que forão *mi*, e vai propriamente sendo *fá*; e quando tira os HH , que deixão de ser *mi*, com o mesmo nome da propria Cantoria diminue na entoação meio Ponto, que he em summa o que está dito nas Regras geraes do h a respeito do H .

Exemplo, que não serve para se cantar, mas sómente para se entender, e conferir com as Regras geraes do h para com os HH .

Cantoria de sete HH . *mi. Certo. fá. Certo. mi. Certo. fá.*

Certo. mi. Certo. fá. Certo. mi.

fá. Certo. mi. Certo. fá. Certo.

Certo. fá. Certo. mi.

mi. Certo. 1.º

fá. 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º Certo.

1.º Cantoria Natural. 7.º

Oo

Pela

Pela diminuição, que o \flat vai fazendo nos $\sharp\sharp$, se vê a ordem propria, com que os tira, e se entende pelos numeros, que bem o declarão, que de 7. tirando hum, ficão 6.: de 6. hum 5.: de 5. hum 4.: de 4. hum 3.: de 3. hum 2.: de 2. hum, fica hum; e tirado este primeiro, fica a Cantoria natural, ou no seu principio. *Disc. II. Doc. XXVI. pag. 109. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A X.

Em que se mostra, depois da Cantoria Natural, irem-se afinando todos os sete $\flat\flat$ pela sua ordem nos lugares do mi certo da Cantoria antecedente para serem fá certo nas Cantorias, que vão formando, que he em summa quanto até agora está dito do \flat .

Exemplo, que não serve para se cantar, mas somente para se entender, e conferir com a Regra geral do \flat .

The musical notation consists of three staves, each beginning with a treble clef and a common time signature 'C'. The notes are connected by a continuous line, showing a descending sequence of intervals. The notation is annotated with labels above and below the notes to indicate specific degrees and 'Certo' (correct) positions.

Staff 1: Cantoria Natural. Above the staff: *Certo. fá. Certo. mi. Certo. fá.* Below the staff: *mi. Certo. fá. 1.º Certo. mi. Certo. 2.º*

Staff 2: Above the staff: *Certo. mi. Certo. fá. Certo. mi. Certo. fá.* Below the staff: *fá. 3.º Certo. mi. Certo. 4.º fá. 5.º Certo. mi. Certo. 6.º*

Staff 3: Above the staff: *Certo.* Below the staff: *fá. 6.º 5.º 4.º 3.º 2.º Certo. 7.º Cantoria de sete $\flat\flat$. 1.º*

Qual-

Qualquer destes Compassos mostra os dous nomes certos nas suas competentes Cantorias, e tambem são notados todos os sete bb com os numeros, que bem explicão, e dão a entender a sua precisa regularidade. *Disc. II. Docum. XLIX. pag. 136. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A X I.

Em que se manifesta como o \flat vai tirando, e diminuindo pela sua ordem os bb, que serão fá, e vai propriamente sendo mi; e quando tira os bb, que deixão de ser fá, com o mesmo nome da propria Cantoria accrescenta na entoação meio Ponto, que he em summa o que está dito nas Regras geraes do \flat a respeito do b.

Exemplo, que não serve para se cantar, mas somente para se entender, e conferir com as Regras geraes do \flat para com os bb.

The musical example consists of three staves, each showing a sequence of notes with flats (bb) and labels for 'Cantoria' and 'mi. Certo.' with numerical degrees.

Staff 1: Notes are labeled 'Certo. fá.' and 'mi. Certo.' with degrees 7.^o, 6.^o, and 5.^o. The label 'Cantoria de sete bb.' is written below the first note.

Staff 2: Notes are labeled 'Certo. fá.' and 'mi. Certo.' with degrees 4.^o, 3.^o, and 2.^o.

Staff 3: Notes are labeled 'Certo. fá.' and 'mi. Certo.' with degrees 1.^o, 2.^o, 3.^o, 4.^o, 5.^o, 6.^o, and 7.^o. The label 'Cantoria Natural. 7.^o' is written below the first note.

Oo ii

Pela

Pela diminuição, que o \mathfrak{h} vai fazendo nos \mathfrak{bb} , se vê a ordem propria, com que os tira, e se entende pelos numeros, que bem o declarão, que de 7. tirando hum, ficão 6.: de 6. hum 5.: de 5. hum 4.: de 4. hum 3: de 3. hum 2.: de 2. hum, fica hum; e tirado este primeiro, fica a Cantoria natural, ou no seu principio. *Disc. II. Doc. L. pag. 137. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XII.

Em que se declara como podem haver seis vozes em cada hum dos sete Signos por \mathfrak{HH} na Propriedade de \mathfrak{h} .

PO'de ter qualquer dos sete Signos em particular na *Propriedade* de \mathfrak{h} por \mathfrak{HH} todas as seis vozes em geral, sem que entrem nestes nomes as syllabas da Cantoria, e *Propriedades* de *Natura*, e \mathfrak{b} , pois sómente nas Cantorias de \mathfrak{HH} , que dimanão da *Propriedade* de \mathfrak{h} , admite em si cada hum dos Signos todas as seis vozes. *Disc. II. Docum. VII. pag. 73. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XIII.

Em que se adverte como podem haver seis vozes em cada hum dos sete Signos por \mathfrak{bb} na Propriedade de \mathfrak{b} .

PO'de ter qualquer dos sete Signos em particular na *Propriedade* de \mathfrak{b} por \mathfrak{bb} todas as seis vozes em geral, sem que entrem nestes nomes as syllabas da Cantoria, e *Propriedades* de \mathfrak{h} , e *Natura*, pois sómente nas Cantorias de \mathfrak{bb} , que dimanão da *Propriedade* de \mathfrak{b} , admite em si cada hum dos Signos todas as seis vozes. *Disc. II. Doc. XI. pag. 85. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XIV.

Em que se explica como devem ser attendidos os HH pela sua devida ordem.

PAra o H ser *mi*, ha de observar-se a sua regularidade, pois não póde haver 2.^o sem 1.^o, 3.^o sem 2.^o, 4.^o sem 3.^o, 5.^o sem 4.^o, 6.^o sem 5.^o, nem 7.^o sem 6.^o; porém não será preciso com tudo, que sempre se figure o 1.^o antes do 2.^o, o 2.^o primeiro que o 3.^o, &c., pois he bastante sómente que se avistem, e poderá assinar-se o 2.^o antes do 1.^o, o 3.^o primeiro que o 2.^o, &c. Tambem será sufficiente para se conhecer a Cantoria, v. gr. de trez HH, ver assinados os dous ultimos, ainda que o 1.^o não se veja expresso, e em tal caso deve-se advertir que na harmonia tacitamente existe; e a respeito dos mais HH entenda-se tambem o mesmo. *Disc. II. Doc. XIII. pag. 94. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XV.

Em que se expõe que o b se deve attender para ser fá, ainda quando pareça não trazer a sua precisa ordem.

1 Qualquer b assinado só, e repentino pelo progresso da Cantoria infallivelmente he *fá*, e não precisa estarem os outros bb á vista para hum só repentino deixar de ser *fá*, não guardando nesta parte a precisão dos HH; porque os dous ultimos destes devem-se observar figurados, e expressos para se formarem com elles regularmente as suas Cantorias.

Póde o 2.^o b ser *fá*, sem que se veja o 1.^o, o 3.^o sem que se veja o 2.^o, o 4.^o sem que se veja o 3.^o, o 5.^o sem que se veja o 4.^o, o 6.^o sem que se veja o 5.^o, e o 7.^o sem que se veja o 6.^o, quero dizer, sem que se vejam assinados na Cantoria, pois tacitamente sempre se entendem nas outras vozes, ou instrumentos, aonde hão de ser expressos; e he

e he especial privilegio do b repentino nunca deixar de ser *fá*. *Disc. II. Doc. XLVI. pag. 132. da Nov. Instr. Mus.*

2 Na Cantoria Natural póde ser *fá* o 2.^o b, sem que se veja o 1.^o. *Disc. II. Doc. XLVII. pag. 134. da Nov. Instr. Mus.*

3 He sempre *fá* todo aquelle b, que se figurar, ou parecer que se affina sem ordem. *Disc. II. Doc. XLVIII. pag. 135. da Nov. Instr. Mus.*

4 Quando se affinarem pelo progresso da Cantoria muitos bb repentinos, guarde-se com elles neste caso a devida regularidade, porque sempre hum a respeito dos mais ha de ser o ultimo: este será o *fá certo* da Cantoria, e os outros terão os nomes, que propriamente conduzi-rem para o *fá* do ultimo; e o *mi certo* será no Signo daquelle b, que se deveria figurar pela sua precisa ordem, segundo a Regra geral. *Disc. II. Doc. LI. pag. 138. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVI.

Em que se principião a formar das excepções da principal Regra geral do H outras Regras tambem geraes sem excepções.

TEm a principal Regra geral do H *mi* no lugar *certo* de *fá* trez excepções: cada huma fórma outra Regra geral, e qualquer destas manda universalmente ao H ser *fá*; porque quando no lugar *certo* de *fá* não póde ser *mi* o H, tambem este não terá outro nome, nem deixará de ser *fá* alterado na entoação meio Ponto para cima.

Primeira excepção, e primeira Regra geral sem excepção do H fá nas Cantorias de HH.

Dous HH repentinos em dous Signos immediatos não entrão em ordem com os outros HH da Cantoria: o 1.^o he *fá*, e o 2.^o *sól* para subir; e porque o *fá* deste 1.^o H se affina no lugar do *fá certo* da Cantoria, he o motivo, sobre que assenta a excepção da principal Regra geral, de

de que se fórma esta primeira Regra tambem geral sem excepção. Mais claro: Todas as vezes que em qualquer Cantoria de HH se affinarem dous HH repentinos em dous Signos immediatos subindo, he *fé* o 1.^o H , e *sól* infallivelmente o 2.^o.

Observem-se as Regras de subir, que por ellas se entendem as de descer, ainda que he menos frequente descer o *fé* com H que subir.

Regra geral dos dous nomes infalliveis nos dous HH repentinos em dous Signos immediatos.

Dous HH repentinos, hum em *F.*, outro em *G.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *C.*, outro em *D.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *G.*, outro em *A.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *D.*, outro em *E.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *A.*, outro em *B.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *E.*, outro em *F.* immediatos, *
 Dous HH repentinos, hum em *B.*, outro em *C.* immediatos, *

* Denotão ser *fé* o 1.^o H , e *sól* o 2.^o, alterados na entoação pelo Ponto para cima.

Em summa dous HH repentinos em dous Signos immediatos subindo denotão ser *fé* o 1.^o, e *sól* o 2.^o; e descendo denotão *sól* o 1.^o, e *fé* o 2.^o. *Disc. II. Doc. VI. pag. 69. da Nov. Instr. Mus.*

Segunda excepção, e segunda Regra geral do H fé, que devia ser mi.

Quando se affinar por huma vez só o H no lugar certo de *fé*, não se mude, nem desmanche a Cantoria para o H ser *mi*, porque neste caso se dispensa na principal Regra geral para se fazer esta 2.^a Regra tambem geral. *Disc. II. Doc. XV. pag. 97. da Nov. Instr. Mus.*

Ter-

Terceira excepção, e terceira Regra geral do H fá no lugar certo de fá.

TOd as vezes que depois de *fá Natural* se afinar H ao mesmo Signo subindo, também o H será *fá*, e não *mi*. *Disc. II. Doc. XX. pag. 102. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVII.

Em que se principião a formar das excepções da principal Regra geral do H para com o b outras Regras também geraes sem excepções.

TEm a principal Regra geral do H *mi* no lugar certo de *fá* para com o b trez excepções em tudo semelhantes ás dos HH, a respeito do *Natural*: cada huma fórma outra Regra geral, e qualquer destas manda universalmente ao H ser *fá*; porque quando no lugar certo de *fá* não póde ser *mi* o H, também este não terá outro nome, nem deixará de ser *fá* alterado na entoação meio Ponto para cima.

Primeira excepção, e primeira Regra geral sem excepção do H fá nas Cantorias de bb.

NAs Cantorias de bb o H immediato a H, ou dous HH repentinos em dous Signos immediatos, o 1.º H denota *fá*, e o 2.º H, ou H denota *sól* para subir; e porque o *fá* deste 1.º H se affina no lugar do *fá certo* da Cantoria, he o motivo, sobre que assenta a excepção da principal Regra geral, de que se fórma esta 1.ª Regra também geral sem excepção. Mais claro: Todas as vezes que em qualquer Cantoria de bb se afinar H, e logo H immediato, ou dous HH repentinos em dous Signos immediatos subindo, he *fá* o 1.º H, e *sól* infallivelmente o 2.º H, ou H.

Observem-se as Regras de subir, que por ellas se entendem as de descer, ainda que he mais frequente subir o *fá* com H, do que descer.

Re-

Regra geral dos dous nomes infalliveis no \flat , e \sharp repentinos, ou nos dous $\flat\sharp$ repentinos em dous Signos immediatos.

QUando o \flat se affinar em B., e o \sharp em C. immediatos, he fá o \flat , e sól o \sharp , alterados na entoação meio Ponto para cima.

Quando o \flat se affinar em E., e o \sharp em F. immediatos, he fá o \flat , e sól o \sharp , alterados na entoação meio Ponto para cima.

Dous $\flat\sharp$ repentinos, hum em A., outro em B. immediatos, *

Dous $\flat\sharp$ repentinos, hum em D., outro em E. immediatos, *

Dous $\flat\sharp$ repentinos, hum em G., outro em A. immediatos, *

Dous $\flat\sharp$ repentinos, hum em C., outro em D. immediatos, *

Dous $\flat\sharp$ repentinos, hum em F., outro em G. immediatos, *

* Denotão ser fá o 1.º e sól o 2.º, alterados na entoação meio Ponto para cima.

Em summa \flat , e \sharp consecutivos, ou dous $\flat\sharp$ repentinos em dous Signos immediatos subindo, denotão ser fá o 1.º *Accidente*, e sól o 2.º; e descendo denotão sól o 1.º, e fá o 2.º. *Disc. II. Doc. X. pag. 79. da Nov. Instr. Mus.*

Segunda excepção, e segunda Regra geral do \flat fá, que devia ser mi.

QUando se figurar por huma vez só o \flat no lugar certo do b fá, não se mude, nem desmanche a Cantoria para ser o \flat mi, porque neste caso se dispensa na principal Regra geral, para se fazer esta 2.ª Regra tambem geral. *Disc. II. Doc. LVI. pag. 146. da Nov. Instr. Mus.*

Terceira excepção, e terceira Regra geral do \flat fá no lugar certo de fá.

TODas as vezes que depois de fá Bbmolado se affinar \flat ao mesmo Signo subindo, tambem o \flat será fá, e não mi. *Disc. II. Doc. LIX. pag. 149. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVIII.

Em que se expõe que cousa he na Musica Escarcejo intenso, dimisso, ou sollevato, causado com qualquer dos trez Accidentes.

E *Scarcejo* he aquelle modo, com que se parte subindo, ou descendo hum Ponto em dous meios Pontos dentro de hum mesmo Signo, e juntamente a divisão, com que se passa do ultimo meio Ponto para a nota immediata, ou depois do Ponto ser alterado com \sharp a respeito do *Natural*, ou com \flat concernente ao b subindo; ou tambem depois do \sharp a respeito do \sharp , ou do b concernente ao *Natural*, ou ao \flat descendo; porque tudo quanto se diz geralmente do \sharp , e do seu *Escarcejo intenso* a respeito do *Natural*, da mesma sorte se deve entender do \flat , e do seu *Escarcejo* para com o b ; e o que se expressa do b , e do seu *Escarcejo dimisso* a respeito do *Natural*, tambem se entende do \sharp , e do seu *Escarcejo* concernente ao \sharp , pois he (segundo já disse) para o b como \sharp o \flat , assim como o \sharp he \sharp a respeito do *Natural*; razão, por que o \flat nas Cantorias de $\sharp\sharp$ faz os officios de b , e nas de bb produz os effeitos de \sharp .

O b , ou \sharp faz *Escarcejo* todas as vezes que partir em dous meios Pontos hum mesmo Signo: o transito do b he descendo *gradatim*; e da mesma sorte se faz o *Escarcejo* do \flat , quando tira o \sharp , pelo que se denomina *Escarcejo dimisso*: o transito do \sharp he subindo *gradatim*; e do mesmo modo se faz o *Escarcejo* do \flat , quando tira o b , pelo que se lhe dá o nome de *Escarcejo intenso*.

Para o nosso *Systema* será tambem *Escarcejo sollevato* todas as vezes que no passar de hum para outro Signo se differem as vozes *dó, sól, fá, ou ré*, que são nomes, e pronúncia de hum Ponto no intervallo, e entoação de meio Ponto, quando a estas syllabas se lhes afinarem $\sharp\sharp$ a respeito do *Natural*, ou $\flat\flat$ concernente aos bb : não será porém

rém *Escarcejo*, quando em algum H, h, ou b se entoar propriamente com as vozes, e pronúncia de *mi*, fá a sua privativa distancia, e justa quantidade de meio Ponto.

Em summa para a distincção, e intelligencia do *Escarcejo*, e dos HH, e hh, que devem, ou não ser *mi*, segundo as Cantorias, digo, que será *Escarcejo* todo aquelle H, ou h, que pelas Regras geraes não he *mi*, sendo o seu transito subindo *gradatim*, e ha de ser *mi* todo aquelle h, ou H, que não for *Escarcejo*. *Disc. II. Docum. XII. pag. 88. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XIX.

Em que se declarão, e explicão nas Cantorias de HH os modos praticos, e especulativos do Escarcejo do H com a sua verdadeira intelligencia.

1 Quando só por huma vez se figurar H na Cantoria Natural, ou de HH no Signo do fá certo, não se mude, nem desmanche a Cantoria por hum só nome, e se dirá fá por huma vez unicamente no H, que devia ser *mi*, e este modo he *Escarcejo sollevato*. *Disc. II. Doc. XVI. pag. 58. da Nov. Instr. Mus.*

2 O H he sempre *Escarcejo sollevato* nos lugares, em que se differem expressamente as syllabas dó, sól, fá, ou ré, por serem executadas estas vozes de hum Ponto com a entoação, e intervallo de meio Ponto. *Disc. II. Doc. XIV. pag. 96. da Nov. Instr. Mus.*

3 Podem estar apparentemente na Cantoria quatro HH, e só fazer o Solfejante caso de dous para a denominação dos seus nomes pelos outros serem *Escarcejos*. *Disc. II. Doc. XVII. pag. 99. da Nov. Instr. Mus.*

4 Tocando-se hum Signo sem H, que o devêra ter para completar pela sua ordem a Cantoria com os mais HH figurados, he final certo que estes, ainda que entre si pareçam incluír regularidade, não a terão, por se afinar ex-

presso aquelle Signo do H , que falta sem H , como v. gr. parecer que ha 3, 4, ou 5 HH , e por se tocar expressamente o lugar do 2.^o H sem elle, ser a Cantoria só de hum, sendo a causa, por que sem 2.^o não ha 3.^o, e sem 3.^o não ha 4.^o, nem 5.^o, pelo que todos estes HH serão *Escarcejos*. *Disc. II. Docum. XVIII. pag. 100., e XIX. pag. 101. da Nov. Instr. Mus.*

5 Ha caso especial, em que parece haver na Cantoria sete HH , e constar unicamente de quatro, sendo o motivo guardarem huns a sua ordem, e os outros serem *Escarcejos*. *Disc. II. Doc. XXIII. pag. 105. da Nov. Instr. Mus.*

6 Póde huma Cantoria formar-se com seis HH , sem que appareça expresso nem o 1.^o, nem o 4.^o, e com tudo ser de seis HH a Cantoria. *Disc. II. Doc. XXVIII. pag. 112. da Nov. Instr. Mus.*

7 Dentro de hum Signo póde-se dizer descendo *mi*, e *fá* immediatos, isto he, *mi* o H , e logo *fá* o H , e deste modo ser *mi*, e *fá* ao mesmo tempo hum proprio Signo. *Disc. II. Doc. XXI. pag. 103. da Nov. Instr. Mus.*

8 Os dous HH repentinos em dous Signos immediatos não entrão em ordem com os outros HH para se formar com elles Cantoria, e talvez parecendo v. gr. de cinco HH huma Cantoria não ser mais que de quatro. *Disc. II. Docum. XXIX. pag. 113. da Nov. Instr. Mus.*

9 Póde entre o *fá* H , e o *sól* H repentinos mediar huma, ou duas Figuras, e com tudo devem-se advertir, e entender os dous HH assim apartados, como se estivessem aquelles dous Signos immediatos, não deixando rigorosamente de ser *fá* o 1.^o H , e *sól* H o 2.^o. *Disc. II. Doc. XXII. pag. 104. da Nov. Instr. Mus.*

10 Encontra-se poucas vezes o desabrimento da affinação, passando na Cantoria *fá Natural* para *ré* H subindo, que contém a mesma força de *sól*, por ser hum intervallo de Ponto, e meio de huma para outra nóta immediata; e ainda que a syllaba *ré* tem a propria natureza de *sól*, com tudo

do nunca o *fá* trará \sharp , porque o *ré*, que parece *sól*, não he *sól*, por não ser no lugar, em que a precisa relação do Tom pede o *fá*, e o *sól* \sharp . Esta Regra não he (o que poderia parecer) excepção da Regra geral dos dous *nomes infallíveis* nos dous $\sharp\sharp$ repentinos immediatos, a qual não tem, nem terá excepção neste *Systema. Disc. II. Dom. XXIV. pag. 106. da Nov. Instr. Mus.*

11 Quando concorrem muitos $\sharp\sharp$ repentinos, póde haver caso extraordinario, em que seja preciso, para formar-se com regularidade a Cantoria, attender-se ao 2.^o \sharp antes do que ao 1.^o, ou ao 5.^o primeiro do que ao 4.^o, como v. gr. desprendendo-se a voz do *fá* de G. Natural do 6.^o espaço na Clave de *Tiple*, passar a dizer *mí* no 3.^o espaço em A. \sharp , e ordenar-se de repente a Cantoria de cinco $\sharp\sharp$. *Disc. II. Doc. XXX. pag. 114. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XX.

Em que se trata do \sharp na Cantoria de b, e nas Cantorias de bb da propria intelligencia dos $\sharp\sharp$.

1 **N**A Cantoria Natural, e na de b, e Natura só tem applicação propria o \sharp de C. para chamar o 1.^o b na Cantoria Natural, e para fazer mais firme o mesmo b na Cantoria de b, e Natura; excepto quando se affina o \sharp por huma vez no dito Signo por *Escazejo sollevato. Disc. II. Doc. XLII. pag. 127. da Nov. Instr. Mus.*

2 O \sharp de F. na Cantoria de b, e Natura denota, e dá a entender a de dous bb, considerando-se o 2.^o b tacito, quando não he figurado. *Disc. II. Doc. XLIII. pag. 129. da Nov. Instr. Mus.*

3 Ainda que se encontrem dous $\sharp\sharp$, que pareção affinados com regularidade nas Cantorias de bb, nunca trarão positiva ordem para mudar a Cantoria, a qual será sempre de dous bb. *Disc. II. Doc. XLIV. pag. 130. da Nov. Instr. Mus.*

Póde

4 Póde a Cantoria ter na Clave b, e formar o H de F. a Cantoria de h, e H, se tiver o h de B. á vista, ainda que o h se figure depois do H de F. *Disc. II. Dom. XLV. pag. 131. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXI.

Em que se mostrão nas Cantorias de bb os modos praticos, e especulativos do Escarcejo do h com a sua verdadeira intelligencia.

1 **O** Escarcejo do h concernente aos bb he em tudo semelhante ao dos HH a respeito do Natural; porque todo o h, que pela Regra geral para com ob deixa de ser mi, he *escarcejo*, quando o seu transito procede *gradatim*. *Disc. II. Doc. LIII. pag. 142. da Nov. Instr. Mus.*

2 O h he sempre *Escarcejo sollevato* nos lugares, em que se differem expressamente as syllabas dó, sól, fá, ou ré, por serem executadas estas vozes de hum Ponto com a entoação, e intervallo de meio Ponto. *Disc. II. Doc. LVII. pag. 147. da Nov. Instr. Mus.*

3 Póde o h expresso em hum Signo ser mi, e logo pondo-se no mesmo Signo b ser fá descendo, no que consiste o modo privativo do *Escarcejo demisso* da natureza do b a respeito do h, ou Natural, e assim he mi, e logo fá hum proprio Signo. *Disc. II. Doc. LVIII. pag. 148. da Nov. Instr. Mus.*

4 Não póde ordinariamente deixar de ser fá o h, depois do b subindo, dentro de hum mesmo Signo, por ser este o modo privativo do *Escarcejo intenso* da natureza do h a respeito do b. *Disc. II. Doc. LIX. pag. 149. da Nov. Instr. Mus.*

5 O h de B. denota fá immediato a C. H, tanto subindo, como descendo; e tambem he fá E. h junto ao H de F. *Disc. II. Doc. LXI. pag. 152. da Nov. Instr. Mus.*

6 Todo o *Escarcejo* causado por \sharp , ou \flat dentro de hum Signo subindo he *Escarcejo interfo*, ainda que seja posto o \sharp , ou \flat no lugar proprio de *fa*, aonde a principal Regra geral por excepção dispensa com qualquer destes *accidentes* o deixar de ser *mi*. *Disc. II. Doc. LIX. pag. 149. da Nov. Instr. Mus.*

7 Quando só por huma vez se afinar \sharp nas Cantorias de *bb* no Signo do *fa certo*, não se mude, nem desmanche a Cantoria por hum só nome, e se dirá *fa* por huma vez unicamente no \sharp , que devia ser *mi*, e este modo he *Escarcejo sollevato*. *Disc. II. Doc. LVI. pag. 146. da Nov. Instr. Mus.*

8 Deve-se ter grande cuidado com os $\sharp\sharp$ a respeito dos *bb*, para que a multiplicidade dos $\sharp\sharp$ á primeira vista não confunda a intelligencia das suas Regras geraes. *Disc. II. Doc. LX. pag. 150. da Nov. Instr. Mus.*

9 Todas as vezes que na Musica occorrer perigo de chamar por mais de huma vez com as vozes, ou pronúncia de *fa*, *mi*, distancia de meio Ponto, os intervallos de hum Ponto, mudar-se hão os nomes da Solfa em modo, que sempre a pronúncia de *mi*, *fa*, ou *fa*, *mi* seja regulada, e incluída na justa distancia do seu proprio intervallo. *Disc. II. Doc. LXII. pag. 153., e LXIII. pag. 154. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXII.

Advertencias geraes, que devem ser observadas em todas as Cantorias.

Mediando qualquer pequena *Pausa* entre duas *Figuras* no mesmo Signo, póde huma ter hum nome, e a outra incluir outro distincto, como v. gr. *fa* a *Figura* antes da *Pausa*, e *ré* a *Figura* depois da *Pausa*. *Disc. II. Doc. XXXI. pag. 115. da Nov. Instr. Mus.*

Devem-se precaver, e dispôr os nomes á Cantoria, prevendo-os com anticipação, e segurança, para cumprir sem embaraço com o *accidente*, que ainda está remoto. *Disc. II. Doc. XXXII. pag. 116. da Nov. Instr. Mus.*

Será

Será muito util distribuir, e ordenar os nomes em fórma que dem sempre melhor tom para as entradas depois das *Pausas*, e para se passar com intelligencia certa, e segurança propria de huma para outra Cantoria. *Disc. II. Doc. XXXIII. pag. 117. da Nov. Instr. Mus.*

Não só he erudição, mas utilidade, e proveitoso costume convidar o ouvido com os nomes mais proprios para a mudança de Cantoria por beneficio, e intervenção de *Mutações*. *Disc. II. Doc. XXXIV. pag. 118. da Nov. Instr. Mus.*

Com as *Mutações* tacitas, ou expressas passam ordinariamente humas Cantorias para outras. *Disc. II. Docum. XXXV. pag. 118. da Nov. Instr. Mus.*

Evitam-se nomes extraordinarios pelo refugio, e socorro das *Mutações*, havendo modo certo, e lugar proprio para se fazerem. *Disc. II. Doc. XXXVI. pag. 119. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIII.

Em que se manifesta nas Cantorias de H H o proveitoso, e certo arbitrio, que será Regra geral para se conhecer hum H menos dos figurados na Clave, ou Cantoria; isto he, para que o Solista, vendo huma Cantoria expressa, saiba como ha de cantar, e entender os nomes de outra, que não vê affimada.

Todo o *sol* H mostra logo immediato o *fa* certo da Cantoria, e por esta circumstancia nas Cantorias de H H se conhecerá hum H menos dos affinados. Eu me explico mais: Faça-se apprehensão certa de que não se affinando pela sua precisa ordem hum H depois de outro, mas sim o outro além deste, que se deveria com regularidade figurar, (o qual he o dito *sol* H) diminue, e dá a entender hum H menos dos affinados, vendo assim o Solfejante huma Cantoria, e por este motivo certo dirá os nomes de outra, que não vê.

Regras geraes para se conhecer hum H menos dos figurados na Clave, ou Cantoria.



Sustenido no lugar do 2.º sem 1.º, denota a Cantoria de b , e *Natura*, entendendo-se tacito o b , quando não he expresso.



Sustenido no lugar do 3.º sem 2.º, denota a Cantoria *Natural*: suppõe-se b , não sendo expresso, no lugar do 1.º H , e não he o de *G*. 3.º.

Sustenido no lugar do 4.º sem 3.º, denota a Cantoria de b , e H : suppõe-se b , não sendo expresso, no lugar do 2.º H , e não he o de *D*. 4.º.

Sustenido no lugar do 5.º sem 4.º, denota a Cantoria de dous H : suppõe-se b , não sendo expresso, no lugar do 3.º H , e não he o de *A*. 5.º.

Sustenido no lugar do 6.º sem 5.º, denota a Cantoria de trez H : suppõe-se b , não sendo expresso, no lugar do 4.º H , e não he o de *E*. 6.º.

Sustenido no lugar do 7.º sem 6.º, denota a Cantoria de quatro H , e terá b , ou expresso, ou tacito, no lugar do 5.º H , e não he o de *B*. 7.º.

Em summa, o H afinado no lugar do outro além daquelle, que se deveria figurar pela sua precisa ordem, manifesta com evidencia nas Cantorias de H menos hum dos

afinados, entendendo-se para esta diminuição, no lugar do \sharp , que se abate, tacito o \flat , quando não he positivamente expresso. *Disc. II. Docum. XXVII. pag. 110. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIV.

Em que se propõe nas Cantorias de bb o infallivel, e certo arbitrio, que será Regra geral para se conhecer mais hum b tacito, além dos expressos na Clave, ou Cantoria, pela certa apprehensão do \sharp no lugar do penultimo b dos figurados; isto he, para que o Solfista, vendo huma Cantoria expressa, saiba como ha de entender, e cantar os nomes de outra, que não vé assignada.

Sempre que nas Cantorias de bb se advertir \sharp no lugar do penultimo b dos afinados, o dito \sharp dá a entender mais hum b tacito na Cantoria, como se estivera expresso, v. gr.: figurando-se o \sharp no lugar do 1.^o b, havendo 2.^o, chama, ou confirma a Cantoria de trez bb; quero dizer, que sempre denota mais hum b, que não se vê, e deve o Cantor advertir, fazendo no Solfejo conta dos nomes competentes da sua Cantoria; e porque áquelle \sharp havemos de chamar precisamente *sól* para descer, este *sól* dá, e mostra immediato o *fá certo* do b, que ha de andar tacito na Cantoria, quando não vier expresso.

Regras geraes para se conhecer mais hum b dos figurados na Clave, ou Cantoria.



O *Sustenido* de F. na Cantoria de b, e *Natura* denota a Cantoria de dous bb, entendendo-se tacito o 2.^o, quando não he expresso.

B♭qua-

communs á antecedente, e em tal caso não haverá precisão do b denotado, e será *Escarcejo* o \flat . *Disc. II. Doc. LV. pag. 145. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXV.

Em que se mostram os dous Tons, que ha na Musica, hum de 3.^a maior, outro de 3.^a menor, com a precisa relação das suas vozes subindo, e descendo, para se entenderem os principaes intervallos de 3.^a, 5.^a, e 8.^a de qualquer Tom, e para com esta intelligencia se vencer huma grande difficuldade da Musica.

A Propria relação do Tom de 3.^a maior subindo he por este modo:

Tom. 3.^a 5.^a 8.^a 3.^a 5.^a 3.^a Tom.
Dó, mi, sol, fá; e descendo, Fá, sol, mi, dó.

E X E M P L O.

Tom. 3.^a 5.^a mi. 8.^a 8.^a mi. 5.^a 3.^a Tom.

Dó, mi, sol, fá. Fá, sol, mi, dó.
Subindo. Descendo.

Tom. 3.^a 5.^a mi. 8.^a 8.^a mi. 5.^a 3.^a Tom.

Dó, mi, sol, fá. Fá, sol, mi, dó.
Subindo. Descendo.

Tom. 3.^a 5.^a mi. 8.^a 8.^a mi. 5.^a 3.^a Tom.

Dó, mi, sol, fá. Fá, sol, mi, dó.
Subindo. Descendo.

O *fé* da 8.^a mostra logo immediato *gradatim* em todos os Tons de HH , ou bb de 3.^a maior o *mi* certo da Cantoria; e quando o H , ou o b , que ha de ser *mi*, não se expende nas Cantorias de HH , ou de bb , o *fé* da 8.^a tacitamente o expressa: observem-se os lugares, que estão notados para a sua melhor intelligencia.

A precisa relação do Tom de 3.^a menor subindo he desta sorte:

Tom. 3.^a 5.^a 8.^a 8.^a 5.^a 3.^a Tom.
Ré, fá, mi, lá; e descendo, Lá, lá, fá, ré.

E X E M P L O.

The example consists of three staves, each representing a different tonal setting (C major, F major, and B-flat major). Each staff shows the ascending and descending scale of the 3rd minor tone.

- Staff 1 (C Major):** Ascending: *Ré, fá, mi, lá* (degrees 3.^a, 5.^a, 8.^a). Descending: *Lá, lá, fá, ré* (degrees 8.^a, 5.^a, 3.^a).
- Staff 2 (F Major):** Ascending: *Ré, fá, mi, lá* (degrees 3.^a, 5.^a, 8.^a). Descending: *Lá, lá, fá, ré* (degrees 8.^a, 5.^a, 3.^a).
- Staff 3 (B-flat Major):** Ascending: *Ré, fá, mi, lá* (degrees 3.^a, 5.^a, 8.^a). Descending: *Lá, lá, fá, ré* (degrees 8.^a, 5.^a, 3.^a).

Tambem o nome *lá* da 8.^a mostra logo immediato em todos os Tons de bb , ou HH de 3.^a menor o *fé* certo da Cantoria; e quando o b , ou o b , que ha de ser *fá*, não he expresso nas Cantorias de bb , ou de HH , o *lá* da 8.^a tacitamente o manifesta: observem-se os lugares notados. *Disc. II. Doc. XXXVIII. pag. 122. da Nov. Instr. Mus.*

R E-

R E G R A XXVI.

Em que se expõe vencida a maior difficuldade da Musica, que consiste em passar de huma Cantoria para outra, não havendo accidente expresso em tal, ou qual posição, que a possa denotar, ou advertir.

O *Fá* da 8.^a de qualquer *Tom* de 3.^a maior he motivo efficacissimo para se conhecer tacitamente o *mi certo* da Cantoria, como se fora expresso no *Signo*, ou accidente, que tacito ha de ser governo, e demonstrativo infallivel das Cantorias tacitas nos *Tons* de 3.^a maior.

O *lá* da 8.^a de qualquer *Tom* de 3.^a menor mostra com efficacia o *fá certo* da Cantoria, como se fora expresso no *Signo*, ou accidente, que tacito ha de ser governo, e demonstrativo infallivel das Cantorias nos *Tons* de 3.^a menor; quero dizer, todas as vezes, que não se afinarem Figuras expressas no *Signo* do *mi* proximo ao *fá* da 8.^a nos *Tons* de 3.^a maior, ou no *Signo* do *fá* immediato ao *lá* da 8.^a nos *Tons* de 3.^a menor, he final infallivel que no lugar de qualquer destes dous nomes se entenderá tacito, como se fora expresso, o accidente, ou nome certo, o qual governe, e denote a Cantoria, que não he manifesta; e assim pelo soccorro deste arbitrio com certeza se conhecem, como afinadas, e expressas, todas as Cantorias tacitas. *Disc. II. Doc. XXXVII. pag. 120. da Nov. Instr. Mus.*

Passar da Cantoria *Natural* para a de \natural , e \sharp , sem este ser nella positivamente expresso, só tem para o seu conhecimento o arbitrio, e soccorro da precisa relação do *Tom* de 3.^a maior, pela 8.^a deste, que he *fá*, advertir logo immediato o *mi certo* da Cantoria, que se deve entender, e formar propriamente; e assim vendo-se huma Cantoria, hão de solfejar-se os nomes de outra, que não se vê, nem ainda final, que a possa denotar.

Nes-

Nesta especial Regra não haverá embaraço; pois quando a 8.^a do *dó* não he *fá*, e houver de se dizer *sól*, sempre será expresso na Cantoria o *fá*, que certamente caule, e demostre o *sól* da 8.^a. *Disc. II. Doc. XXXIX. pag. 124. da Nov. Instr. Mus.*

O *fá* da 8.^a do *Tom* de 3.^a maior mostra com certeza immediato o *mi certo* de C. H , para formar com aquelle *mi* a Cantoria de dous HH , quando o 2.^o não for expresso. *Disc. II. Doc. XL. pag. 125. da Nov. Instr. Mus.*

Na Cantoria de b, e *Natura* pelo *fá* da 8.^a de C. advertir immediato o *mi certo* de B., quando não se affina h expresso, se conhece passar a Cantoria de b para a de h , e *Natura*. *Disc. II. Docum. XLI. pag. 126. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXVII.

Em que se declara serem inuteis, e de embaraço as Claves semelhantes para solfejar com destreza a Musica moderna, segundo este novo Methodo, e verdadeiro Systema.

AS *Claves semelhantes* não se podem repentinamente formar com facilidade, nem precaver com acêrto; pois quando a Clave mostra huma Cantoria, se deve entender, e cantar outra muito distincta, conforme as Regras estabelecidas de se poderem advertir mais, ou menos *accidentes* dos affinados. *Disc. II. Doc. LXIV. pag. 155. da Nov. Instr. Mus.*

As *semelhanças de Claves* para cantar não devem ter uso na Musica, que hoje se pratica, segundo esta *Nova Instrução*, pela muita occorrença de *accidentes* repentinos, e outras circumstancias, porque sabendo-se o preciso para bem, e certamente fazellas semelhantes, não se carece de materiaes supposições; e quem não advertir o que deve para acertar com a semelhança, não póde comparar as Claves com certeza; e se para o sobredito he conveniente saber

ber todas as *sete Claves Naturaes*, observe-se tambem nel-
las com attenção a facil intelligencia dos *accidentes* pela
devida ordem com todas as suas limitadas, e comprehen-
sivas Regras, pois sendo facilissimamente praticaveis por
este *verdadeiro Methodo*, ficão vencidas todas as que pare-
cem difficuldades. *Disc. II. Doc. LXV. pag. 156. da Nov. Instr. Mus.*

O verdadeiro, e prompto conhecimento dos *lugares correspondentes* em todas as Claves, para a derivação dos *Signos confinantes* no passar de humas para outras Vozes, he a maior destreza, a que póde elevar-se o Cantor méramen-
te prático em huma *Partitura*: neste motivo consiste a prom-
pta serventia, e só propria correspondencia de Claves com-
paradas as Vozes de humas com as de outras para o ver-
dadeiro conhecimento dos *Signos unisonos*, que correspon-
dem, e para os *immediatos* confinantes, porque assim tam-
bém saberá transportar com desembaraço, e segurança na
passagem, que fizer de humas para outras Claves, os pon-
tos altos 8.^a abaxo, e os pontos baxos 8.^a acima. *Disc. II. Doc. LXVI. pag. 161. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXVIII.

*Em que se explicão alguns Sinaes, que na Musica são executi-
vos para o melhor modo, graça, e bom gosto de cantar.*

Do Apoio, ou Pojatura, e dos diminutivos Accentos da Voz.

São os *Apojos*, e os diminutivos *Accentos* da Voz humas
figurinhas pequenas entre as outras Figuras da Cantor-
ria: fazem-se os *Apojos*, e igualmente os *Accentos* com in-
tervallos de Ponto, ou de meio Ponto *gradatim*, tanto da
parte inferior para a superior, como ao contrario; e tam-
bém de salto se executão descendo, com intervallos de 3.^a,
4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a, ou 8.^a.

Em

Em summa, *Apojo*, e *Accento* he cantar a parte do valor, que se tira, e desconta da Figura apoiada, ou immediata no tom, e valor da posição do *Apojo*, ou do *Accento*, pronunciando com hum nome estranho o tom de outro, e partindo (em quanto ao *Apojo*) o valor da Figura apoiada em duas partes, ficando a igual, ou a maior (se a Figura tiver *Pontinho*) para o *Apojo*, e a outra parte para o seu tom proprio; e em quanto ao *Accento*, descontando só a quarta parte da quantidade da Figura immediata para o *Accento*. Em fim para a intelligencia destes *Sinaes*; e precisa distincção na praxe se entenda que o *Apojo* sempre vale metade, ou a maior parte do valor da Figura apoiada; e o *Accento* só a quarta parte do valor da nota immediata, de quem se desconta a diminutiva demora do estimativo *Accento*. *Disc. II. Doc. LXVII. pag. 167. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIX.

Em que se explicão os Portamentos figurados.

OS *Portamentos* são humas figurinhas pequenas como os *Apojos*, e *Accentos*; mas com a differença de se aslinarem duas, quatro, ou mais, todas consecutivas humas ás outras; e o valor das duas, quatro, ou mais figurinhas desconta-se da Figura immediata, e com o nome, e pronúncia desta se hão de entoar todas as figurinhas, ou *Portamentos*. *Disc. II. Doc. LXVIII. pag. 171. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXX.

Em que se expõem o Trinado, ou Trillo, ou Granido, e juntamente o Tremulo.

O Trinado, ou Trillo, ou Granido (que tudo he, e quer dizer o mesmo) se faz granindo o Signo expresso com o intervallo immediato de cima tacito, ou na distancia de Ponto, ou de meio Ponto, segundo o tom o pedir; e quando se fizer o Tremulo, será com o intervallo tacito immediato debaixo, que he em tudo ao contrario do Trillo. *Disc. II. Doc. LXLX. pag. 173. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXI.

Em que se manifesta como deve o Cantor regular, e portar a Voz na consistencia, que ella precisa ter nas Figuras de maior valor.

TODA a Figura de maior valor entre as suas menores admite hum certo, e agradavel *Portamento* de Voz, que principiando com brandura na sua pronúncia, esta se vai esforçando, e abrindo a procurar a ultima consistencia, regulando com suavidade este esforço da mesma Voz desde o mais brando até ao ultimo forte consistente, como por grãos, mas sem interrupção de intervallo algum, até completar todo o valor da Figura, tomando, e pervenindo a *respiração* em modo, que nunca se perceba opprimida, nem a Voz como cansada. *Disc. II. Docum. LXX. pag. 174. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXII.

Em que se declarão os pontos Batidos, Ligados, e Soltos.

Batidos, e Soltos são todos aquelles pontos, ou notas, que o Compositor affinalla com huns risquinhos assim ||||, ou quando se encontrão algumas Figuras entre Pausas; e os pontos *Ligados* conhecem-se, quando em algumas notas se affinão humas riscas por este modo. ((*Disc. II. Doc. LXXI. pag. 175. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXIII.

Em que se propõem o Mordente, e tambem se trata do Recitativo.

O *Mordente* consiste em hum certo desvio, que faz a *Voz* de 4.^a, ou 5.^a abaxo daquelle ponto, ou nota, que havia de formar, e logo subir á outra immediata, quando se affinarem duas Figuras no mesmo Signo, descartando-se da primeira, ou subindo á propria nota, se for huma só: este desvio mostrará certamente a *harmonia*, quando ha de ser executado de 4.^a, ou 5.^a abaxo daquelle ponto, em que he feito, e se firma o *Mordente*.

O *Recitativo* he hum cantar arbitrario, ainda que com devida regularidade; quero dizer, sem a justa precisão de Tempo, quando não for por modo *Staccato*, porque neste muitas vezes se recita a Compasso; porém propriamente *Recitar* he hum fallar expressivo, e entoado, sem distribuir mais valor ás Figuras, que o preciso, e necessario para syllabar a letra: nelle he natural o *Mordente*, o *Apojo*, e o delicado *Accento* da *Voz*; mas todos estes motivos nunca são na prática expressamente figurados, o Cantor os applica, e distribue na expressão a seu arbitrio, e com muita especia-

cialidade, tirando sempre do seu tom a primeira de duas Figuras immediatas em hum mesmo Signo, e ferindo mais alto em seu lugar huma distancia, para logo fazer firme o tom na segunda Figura. *Disc. II. Doc. LXXII. pag. 177. da Nov. Instr. Mus.*

Em fim todas as razões Theoricas fundamentaes, tanto dos dous *nomes certos*, como dos dous *nomes infalliveis*, e de todas as mais Regras geraes desta *instrução*, tem aquella mesma certeza, e infallibilidade, que guardão as especies, que tambem são inalteraveis, e certas na propria relação, e harmonia dos *Tons*. *Disc. II. Doc. LXXIII. pag. 180. da Nov. Instr. Mus.*





DISCURSO III.

DOS NOMES EXTRAORDINARIOS,
e mais casos notaveis, com a explanação parti-
cularíssima das suas difficuldades.

Nome *extraordinario* he toda aquella syllaba, ou voz da Musica, que não confina pela sua precisa ordem com as outras vozes, ou nomes da Cantoria, como v. gr. dous *fás*, ou dous *mis* successivos de hum para outro Signo, tanto descendo, como subindo: dous *rés* immediatos descendo, e outros como *sól* logo abaxo de *fá*, *fá* logo inferior a *mi*, *mi* logo superior a *fá*, *ré* logo acima de *mi*, *ré* logo abaxo de *fá*, &c.; e ainda que fazer hum nome *extraordinario* he tirallo da sua regularidade, não o fazendo confinante com os outros nomes em quanto á natural relação das vozes, com tudo este não deixará de ser confinante em quanto ao mesmo tom da syllaba, ou voz, que se deixar, para nelle se dizer com segurança o nome *extraordinario*, que for conveniente.

A causa, por que nas Cantorias se motivão nomes *extraordinarios*, he, porque todas as vezes que repentinamente se passa de hum a outra por intervenção de hum nome só, não póde ficar a Cantoria seguinte bem ordenada sem elle, e este nome unicamente de permeio he o *extraordinario*, que estabeleço.

O nome *extraordinario* como he hum sómente, sem violencia, nem aspereza se póde muito bem affinar, ainda que
se

se diga na distancia de meio Ponto a voz de Ponto, ou no intervallo de Ponto a pronúncia de meio Ponto.

Assim como pelas vozes da Solfa dizemos, e entoamos as syllabas da letra, ou tambem como se convertem por causa das *Mutações* humas vozes em outras, assim da mesma sorte para hum só nome *extraordinario* se nos representa o tom da syllaba, que não convem, para no seu proprio tom, e lugar chamarmos o nome *extraordinario*, que nos for preciso, e com elle seguiremos com regularidade, e sem embaraço todos os mais nomes ordinarios da Cantoria.

He o lugar proprio do nome *extraordinario* entre dous extremos, que são dous *accidentes*, ou *nomes certos*, sendo sempre o nome *extraordinario* deduzido do ultimo *accidente* repentino; e este nome, que se deduzir immediato, será o *extraordinario*, não a respeito do ultimo *accidente* repentino, ou nome certo, mas sim *extraordinario* a respeito do primeiro nome certo, ou *accidente*, com os quaes dous nomes sem falencia se ha de cumprir, e entre elles fica o lugar proprio do nome, que deve ser mudado em nome *extraordinario*, o que se faz evidente nas Regras seguintes.

R E G R A I.

Dous *fás* immediatos *gradatim* podem-se dizer tanto subindo, como descendo com intervallo de Ponto. *Disc. III. Exemp. I. pag. 188. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A II.

Dous *fás* immediatos de hum para outro Signo com intervallo de meio Ponto só podem ser praticaveis descendo. *Disc. III. Exemp. II. pag. 190. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A III.

A Figura, que estiver entre dous *nomes certos*, he o lugar do nome *extraordinario*, quando ficarem todas as mais vozes correntes pela sua precisa ordem na Cantoria,

ria, para se dizerem dous *fás*, hum tacito, e outro expresso, ou tambem *fá* abaxo de *mi*, e *sól* abaxo de *fá* nas distancias de meio Ponto. *Disc. III. Exemp. III. pag. 191. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A IV.

HE sufficiente que medee huma pequena Pausa entre duas Figuras em hum mesmo Signo, para mudar a Cantoria de dous H para a de dous bb ; e quando se entenderem dous *fás* immediatos, hum tacitamente, outro expresso, sempre a affinação do nome tacito he mais difficulosa, porque melhor se affinão os *nomes extraordinarios* em syllabas expressas, do que em vozes tacitas. *Disc. III. Exemp. IV. pag. 192. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A V.

HA diversos modos de cantar dous *fás* tacitos *gradatim*, e são huns descendo, outros subindo com intervallos de Ponto de huns a outros. *Disc. III. Exemp. V. pag. 193. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VI.

TAmbem he modo *extraordinario* passar do *fá* de *F. Natural* ao *fá* immediato de *G.* H subindo, por ser distancia de Ponto, e meio entre duas notas consecutivas; mas he preciso muitas vezes aquelle *fá*, e transito *extraordinario* para estabelecer, em virtude de hum nome só, toda a mais Cantoria na sua precisa ordem. *Disc. III. Exemp. VI. pag. 194. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VII.

ASsim como se podem cantar dous *fás* successivos, expressos, ou tacitos, subindo, e descendo, podem da mesma sorte haver descendo trez *fás* immediatos, e tambem

bem *fól* abaxo de *fá* com intervallo de meio Ponto. *Disc. III. Exemp. VII. pag. 195. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A VIII.

A Lém de trez *fás* expressos immediatos encontra-se também *ré* abaxo de *fá*, *fól* abaxo de *fá*, e *fá* abaxo de *mí*, os quaes nomes são todos *extraordinarios*, ou não confinantes. *Disc. III. Exemp. VIII. pag. 196. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A IX.

E Ntre dous *fás* expressos póde haver hum *fól* tacito, e também sem controversia *ré* logo acima de *mí*. *Disc. III. Exemp. IX. pag. 197. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A X.

P Assar da Cantoria de *b*, e *Natura* para a de *h*, e *H*, occorrerem dous *fás* subindo, sendo tacito o *extraordinario*, e parecer que o *H* de *F.* na Cantoria de *b*, e *Natura* denotaria a de dous *bb*, sem chamar o 2.^o, são trez casos *extraordinarios*. *Disc. III. Exemp. X. pag. 198. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XI.

H E caso *extraordinario* formar-se a Cantoria de quatro *HH*, sendo o 4.^o o primeiro, que se vê depois do 1.^o da Clave; e também outro caso *extraordinario* se denota, dizendo-se *mí* acima de *fá*, ou entre dous *fás*. *Disc. III. Exemp. XI. pag. 199. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XII.

M I logo acima de *fá* he o mesmo que entre dous *fás*: no *h* diz-se *fá* por *Escazejo*, quando não póde ser *mí*, assim como denota *mí* por tirar o *b*, que tiver sido *fá*. *Disc. III. Exemp. XII. pag. 200. da Nov. Instr. Mus.*

R E-

R E G R A XIII.

PO'de dar-se algum caso, em que entre os dous nomes *certos*, ou *accidentes* possão haver dous lugares, que perturbem com a equivocação a escolha do nome *extraordinario*: os nomes *certos* são os dous *accidentes*, com quem se deve cumprir: até ao 1.^o será ordinaria, e corrente a Cantoria; mas para satisfazer com o 2.^o, sempre deste ha de ser deduzido o nome *extraordinario*, como v. gr. dizendo *mí* acima de *fá*, quando he *mí*, o 1.^o *accidente*, e *fá* o ultimo; porque ainda que sejão duas as Figuras entre os dous *accidentes*, ou nomes *certos*, a Figura immediata ao 2.^o só he com propriedade o meio dos dous extremos, e o lugar privativo do nome *extraordinario*. *Disc. III. Exemp. XIII. pag. 202. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XIV.

ENtre os extremos consiste a virtude, e neste lugar proponho o nome *extraordinario*, como he, v. gr. dizer-se depois de hum *mí*, outro *mí* immediato na distancia de Ponto, tanto subindo, como descendo, ou tambem *ré* abaxo de *fá* no intervallo de meio Ponto. A novidade de se dizerem dous *mís* successivos *gradatim* não tem mais, nem menos de extraordinaria para a affinação, que qualquer dos outros nomes não confinantes, que são objecto deste Discurso, pois com os dous *mís* se observa regularmente a mesma idea, que com todos os mais nomes *extraordinarios*. *Disc. III. Exemp. XIV. pag. 204. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XV.

DOus *mís* consecutivos *gradatim*, e *ré* logo abaxo de *fá* são nomes *extraordinarios*, e podem ser produzidos para o effeito de finalizar-se com propriedade, v. gr. a Cadencia de *C. 3.^a maior*, quando se tiver tocado accidentalmente o Signo da sua 3.^a com *b*; porque não clausurando a dita

Ss

Ca-

Cadencia com a syllaba *dó*, he indubitavel sentir-se violencia no Tom, e desabrimento no ouvido. *Disc. III. Exemp. XV. pag. 205. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVI.

HUm nome só *extraordinario*, como v. gr. *ré* logo abaxo de *fé*, he sufficiente para fazer passar a Cantoria de dous *bb* para a de *h*, e *H*; porque não ha cousa mais natural, nem tão facil que hum só nome para dar vencimento a tantas difficuldades. *Disc. III. Exemp. XVI. pag. 206. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVII.

GRande bem he hum *nome extraordinario* entendido, e applicado no seu lugar competente, pois só por virtude d'elle, como v. gr. *sól* abaxo de *fé*, póde passar a Cantoria de dous *bb* para a de *h*, e *Natura*. *Disc. III. Exemp. XVII. pag. 207. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XVIII.

QUanto forem notaveis os casos, tanto mais são *extraordinarios*, como v. gr. cantar *mi* no tom de *dó*, despedindo-se a Voz de *fé*; e tambem he especialidade dizerem-se quatro Compassos de Solfa successivos com os mesmos nomes. *Disc. III. Exemp. XVIII. pag. 208. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XIX.

SÃO algumas vezes os casos mais do que as leis; e assim não fallo em que depois de ter sido *mi* hum Signo, possa logo o mesmo com *b* converter-se em *fé* descendo, mas sim no caso especialissimo de ser *mi* o *h*, posto em hum proprio Signo, depois do *b* ter sido *fé* subindo. *Disc. III. Exemp. XIX. pag. 209. da Nov. Instr. Mus.*

R E-

R E G R A XX.

Sempre o ultimo *accidente* repentino mostra o nome, que deve ser *extraordinario*; razão, por que depois de se cantar *mi* no 1.^o *accidente*, o *fá* do ultimo ensina a dizer *ré* acima de *mi*. *Disc. III. Exemp. XX. pag. 210. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXI.

Dizer *mi* \sharp , ou outro *fá*, como tambem póde ser, com intervallo de Ponto, e meio acima do *fá* *Ebmolado* de *B.* no tom do *sól* \sharp de *C.*, são dous casos, que parecendo hum só, são dissemelhantes, e dos mais *extraordinarios*, que se encontrão na Musica. *Disc. III. Exemp. XXI. pag. 211. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXII.

Hum só nome mudado *extraordinariamente* facilita toda a affinação, por ficarem os mais nomes proprios da Cantoria, tanto quando se encontrão dous *rés* tacitos, ou expressos consecutivos *gradatim*, como quando se affinar *sól* logo abaxo de *fá*, despedindo-se a Voz de outro *sól*. *Disc. III. Exemp. XXII. pag. 212. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIII.

O Nome, que se muda em *extraordinario*, he sempre o que está entre os extremos; quero dizer, depois do *mi certo*, que lhe precede, e antes do *fá certo* do ultimo *accidente*; e neste meio, depois do 1.^o *mi*, ficará o 2.^o *mi* *extraordinario*, porque assim he com propriedade o 2.^o deduzido como os mais nomes *extraordinarios*, pois não deve dizer-se abusivamente *ré*, *fá* na distancia de meio Ponto, por ser este hum arbitrio absoluto, e tomado sem ordem, nem systema. *Disc. III. Exemp. XXIII. pag. 213. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIV.

A Occorrença de muitos $\sharp\sharp$ repentinos na Cantoria não he caso *extraordinario*; mas quando o modo, com que se affinão não for vulgar, póde ser caso notavel á sua comprehensão. *Disc. III. Exemp. XXIV. pag. 214. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXV.

HA diversos *accidentes*, que á primeira vista parece querem entrar sem ordem em conta com os da Cantoria; mas bem advertidos para os nomes da mesma, delles não se deve fazer caso, por não trazerem a devida regularidade. *Disc. III. Exemp. XXV. pag. 216. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXVI.

ENcontrão-se nas Cantorias muitos nomes *extraordinarios*, que devem ser attendidos pelas suas grandes difficuldades com bastante intelligencia, e attenção, como v. gr. dizer *mi* abaxo de *fa* com intervallo de 7.^a, *re* immediato a *fa* na distancia de meio Ponto, e sem mudar a pronúncia, fazer a Voz escarcejando ainda outro transito de meio Ponto para baxo no mesmo Signo. *Disc. III. Exemp. XXVI. pag. 217. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXVII.

Dous *fas* immediatos, *sól* abaxo de *fa*, *re* logo abaxo de *fa*, trez *res* successivos *gradatim* com distinctos intervallos, sendo dous dentro em hum proprio Signo, e dous *fas* hum \sharp , outro \flat no mesmo Signo descendo, são casos, e nomes todos *extraordinarios*, sem os quaes a Cantoria não ficará bem ordenada. *Disc. III. Exemp. XXVII. pag. 218. da Nov. Instr. Mus.*

R E-

R E G R A XXVIII.

QUando houverem dous lugares, hum expresso, outro tacito, que ponhão em duvida a eleição. do *nome extraordinario*, deve ser preferido o manifesto; porque a Voz. faz mais segura a affinação em o nome, que pronuncia, do que naquelle, que tacitamente considera. *Disc. III. Exemp. XXVIII. pag. 220. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXIX.

PARA se dispôr o nome *extraordinario* sem engano, deve-se advertir com cuidado na verdadeira intelligencia dos *accidentes*, distinguindo nelles o motivo, por que são applicados, como v. gr. dous HH em dous Signos immediatos podem não ser como parecem pela Regra geral dos dous HH repentinos, quando se affinarem para renovar outra vez os da Clave, ou Cantoria, se estes tiverem sido destruidos com HH . *Disc. III. Exemp. XXIX. pag. 221. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXX.

HUM dos casos mais *extraordinarios*, que se póde encontrar na Musica, he aquelle, que se motiva, quando fugimos de dizer nos intervallos de Ponto as vozes, ou syllabas de meio Ponto: a sua difficuldade evita-se, v. gr. apartando-se a Voz de *mi*, passando logo a proferir *lá* subindo na distancia de 3.^a; e a causa de não ser confinante este salto he, porque o dito *lá* deve derivar-se do *sól infalivel* dos dous HH repentinos immediatos, com quem forçosamente se deve cumprir em observancia, e preceito de hum Regra geral, que ainda neste *Systema* não teve, nem terá excepção. *Disc. III. Exemp. XXX. pag. 222. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXI.

Não he caso muito ordinario formar-se a Cantoria de quatro HH , sem que se aviste o 3.^o: observa-se, e motiva-se este caso pela congruencia, ou imitação de dous Compassos com os mesmos nomes dos dous Compassos antecedentes, hum Ponto mais alto. *Disc. III. Exemp. XXXI. pag. 224. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXII.

NAs Cantorias de dous bb póde-se tambem causar a semelhança dos mesmos nomes hum Ponto mais alto, quando para estabelecer Cantoria se alterar com h alguma nóta. *Disc. III. Exemp. XXXII. pag. 225. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXIII.

PAra ter origem a imitação dos proprios nomes hum Ponto mais baxo, conduz facilmente proferir dous *rés* immediatos *gradatim*. *Disc. III. Exemp. XXXIII. pag. 225. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXIV.

Não só duas vezes, mas tambem trez póde haver a imitação dos mesmos nomes, e de cada vez hum Ponto mais baxo, não só por intervenção de *Mutações*, mas tambem por beneficio de *nomes extraordinarios*. *Disc. III. Exemp. XXXIV. pag. 226. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXV.

PO'de-se fugir de dizer o *nome extraordinario* em caso particular por meio de *Mutações* sem defeito da Cantoria. *Disc. III. Exemp. XXXV. pag. 227. da Nov. Instr. Mus.*

R E-

R E G R A XXXVI.

MAis que extraordinarios são todos aquelles casos notaveis, que por concorrerem muitos *accidentes* juntos, recommendão maior cuidado com o verdadeiro conhecimento, e intelligencia das suas difficuldades, para que com os nomes mais proporcionados se facilite a melhor affinação. *Disc. III. Exemp. XXXVI. pag. 228. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXVII.

TAmbem ha *Mutações* irregulares, ou fóra do ordinario, quando sem descer a Solfa se faz a *Mutação lá* para dispôr o ouvido, e os nomes competentes, com que sem violencia deve passar a Voz de huma para outra Cantoria. *Disc. III. Exemp. XXXVII. pag. 230. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXVIII.

HA caso, em que a *Mutação* póde correr igualdade com o nome *extraordinario*, ficando a arbitrio do Solfejante proferir *ré* logo abaxo de *fé*, ou dous *mis* immediatos subindo, ou fazer huma *Mutação* irregular, ou *extraordinaria*. *Disc. III. Exemp. XXXVIII. pag. 231. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XXXIX.

PO'de-se muito bem evitar (quando a occasião o pedir) o nome *extraordinario* por beneficio de *Mutações* irregulares, as quaes são as de descer, que se fazem sem a Solfa descer, pois com ellas se evita o nome *extraordinario*, que sem *Mutações* precisamente se havia de motivar. *Disc. III. Exemp. XXXIX. pag. 232. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XL.

SEm que a Solfa passe de *dó* para baxo ha caso, em que he licito considerar-se tacita a *Mutança* de descer. *Disc. III. Exemp. XL. pag. 233. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XLI.

OAnticipar, e dispôr as Cantorias faz com que muitas vezes não se oblerve a fundamental Regra das *Mutanças* geralmente recebida, que manda prevenir as de descer, quando a Solfa passa abaxo de *dó*; mas o caso he, que a *Mutança extraordinaria*, ainda sem aquella recommendavel circumstancia, sempre he *Mutança* todas as vezes que com ella se multiplicarem as vozes. *Disc. III. Exemp. XLI. pag. 234. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XLII.

RE logo abaxo de *fá* he voz, ou *Mutança extraordinaria*, que não só encontra a natural relação das vozes confinantes, mas tambem a geral Regra das *Mutanças*, e todos os seus recommendaveis preceitos. *Disc. III. Exemp. XLII. pag. 235. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XLIII.

Muitas vezes são precisas as *Mutanças* de descer, não descendo a Solfa de *dó* para baxo, a fim de se ordenar, e subir melhor a Cantoria. *Disc. III. Exemp. XLIII. pag. 236. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XLIV.

Todo o estudioso, e previsto Solfista deve ter sciencia certa, e verdadeiro conhecimento das quantidades, ou distancias dos Pontos, e meios Pontos dos intervallos de huma 8.^a, para com esta intelligencia observar a natureza das seis vozes da Musica, pois nem todas entre si são iguaes

iguaes nas suas distancias; porque o intervallo de *mi*, *fa*, aonde a entoação das seis vozes parte ao meio as mesmas vozes, he distancia de meio Ponto, e todas as mais de humas a outras são intervallos de hum Ponto; quero dizer, de *do* para *re* Ponto, de *re* a *mi* Ponto, de *mi* a *fa* meio Ponto, de *fa* a *sol* Ponto, de *sol* a *la* Ponto; e descendo, entenda-se tambem nas ditas vozes as proprias distancias, ou intervallos. Com este conhecimento saberá mudar, e converter o Solfejante sem erro da harmonia o tom das vozes ordinarias, com as suas justas quantidades, nas syllabas, e pronúncia dos *nomes extraordinarios*. *Disc. III. Exemp. XLIV. pag. 237. da Nov. Instr. Mus.*

R E G R A XLV.

Com os intervallos de Pontos, meios Pontos, e meta-des de meios Pontos procedem na Musica trez *Generos*, os quaes são, *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmonico*.

Hum Ponto *Sesquiotavo* he distancia de 9. Comas: meio Ponto maior de 5. Comas: meio Ponto menor de 4. Comas. *Dieffis* he metade de meio Ponto: quando for metade do meio Ponto maior, he intervallo de 5. *Cifmas*; e distancia de 4. *Cifmas*, quando for metade do meio Ponto menor, porque cada duas *Cifmas* fazem huma Coma: o que supposto, principio a definir os *Generos*.

O *Genero Diatonico* procede dentro do termo preciso da especie de 4.^a por trez distinctos, e successivos intervallos, dous de Ponto, e hum de meio Ponto maior; e póde fazer mudança nos intervallos sem innovar o *Genero*, ficando o meio Ponto no principio, meio, ou fim.

O *Genero Chromatico* procede, segundo os Modernos, por trez distinctos, e immediatos intervallos, diferentes dos *Diatonicos*, no termo preciso da especie de 3.^a menor, por ficar exacto o seu processo sómente incluído nesta distancia; isto he, por hum meio Ponto maior, outro menor,

e outro maior, formando-se cada hum por sua vez dentro de huma 3.^a menor; e quando este *Genero* se ajuntar com o *Diatonico*, então será denominado *Semi-Chromatico*, ou *Diatonico-Chromatico*.

O *Genero Enarmonico* só per si não he praticavel, por serem muito diminutas as suas distancias, e conforme os Modernos, procede tambem por trez distinctos, e diferentes intervallos; quero dizer, hum *Dieffes*, logo outro *Dieffes*, e huma 3.^a maior, a qual só em hum movimento póde ser formada neste *Genero*.

Em fim com a 3.^a maior do *Genero Enarmonico*, com os meios Pontos, e 3.^a menor do *Chromatico*, e com os Pontos, e meio Ponto maior do *Diatonico*, formão os Modernos hoje, valendo-se das especies de hum, ou outro *Genero*, o misto agradavel de consonancias, de que procede toda a variedade, harmonia, e gosto desta nossa Musica, que praticamos.

O *Systema*, a que chamão *Maximo Perfeito*, consiste na formalidade de quinze Cordas de Voz, ou duas 8.^{as} *inclusiveis* de hum Signo grave a outro seu correspondente sobre agudo, na qual distancia se ordena a mais precisa extensão de qualquer Voz *Natural*. *Disc. III. Exemp. XLV. pag. 242. da Nov. Instr. Mus.*



EPILOGO ENIGMATICO, E INDICATIVO DO PRIMEIRO DISCURSO DO COMPENDIO SUMMARIO, no qual se mostram todos os principios, em que se funda a Musica em geral, reduzindo-se as suas doze Regras a huma breve demonstração, figuradas com os seus numeros; e tambem se expõe o mais essencial do *Novo Methodo*, e verdadeiro *Systema* pertencente ao segundo Discurso.

A Clave de *Gfolreut*, afinada na 2.^a linha, governa toda esta Regra.

5.^a l. 5.^o esp. 4.^a l. 4.^o esp. 3.^a l. 3.^o esp. 2.^a l. 2.^o esp. 1.^a l. 1.^o esp. Claves. Signos. Ordens. Vozes. Mut.^{as}, e nomes certos. *fá certo*. Prop.^{des}, e Cant.^{as} Deducções.

E. Sobregagula.* *E. D. C.* Aguda.* *A. G.* Ordem grave.* *Id. fól. Defendo.* *M. de subit. ré. Signo M. da Mut.^a, ré.* *fól. Cant.^a de b.* *ré, &c.* *ut 3.^a Deducção.* *mi, &c.* *ré, &c.* *ut 1.^a Deducção.* *mi, &c.* *ré, &c.* *ut 2.^a Deducção.* *mi, &c.* *ré, &c.* *ut 3.^a Deducção.*

Linhas, e Espaços naturaes da Cantoria. *Regra I. Discurso I. do Compendio Summario.* As Claves são trez: de F., de C., e de G.: servem de mostrar os Signos para a precisa declaração do Canto. *Regra II. Discurso I. do Compendio Summario.* Os Signos são sete: servem de ceter vozes; e os trez, que tem *ut*, dão os nomes às Claves, e a origem às Ded. *Regra III. Discurso I. do Compendio Summario.* As trez ordens dão a conhecer as diferenças do Tom, ou mais baxo, ou mais alto, ou mais subtil. *Regra VI. Discurso I. do Compendio Summario.* As seis vozes conduzem naturalmente para a entoação dos seus proprios intervallos. *Regra VIII. Discurso I. do Compendio Summario.* As Mutanças são duas: huma de subir, que he *ré*, outra de descer *lá*: servem de unir as Cantorias. *Regra VIII. Discurso I. do Compendio Summario.* Os dous nomes certos da Cantoria *fá*, e *mi* ensinão as Mutanças, e dão a intelligencia de todos os nomes. *Regra VIII. Discurso I. do Compendio Summario.* As trez Propriedades são inseparaveis das Deducções, e formão duas Cantorias. *Regra VI. e VII. Discurso I. do Compendio Summario.* As Deducções são trez, que nascem com seis vozes dos Signos, que contém *ut*, e cada huma segue a natureza da sua Prop. *Regra VI. Discurso I. do Compendio Summario.*

Fusa. Semifusa. *9. Pausas.* *Colchea. Semicolchea.* *O.* *3*

Seminima. *Semibreve.* *Minima.* *Longa.* *Breve.* *Maxima.* *Figuras, e Pausas.* *Pontinho de augmentação.* *Sesquialtera.* *Ligadura.*

As Figuras da Musica são dez, e as Pausas das Figuras são nove. Cada huma das Figuras vale por duas da sua subsequente, excepto a ultima; e excepto a primeira, cada huma vale metade da sua antecedente. *Regra IV. Discurso I. do Compendio Summario.*

O Pontinho de augmentação augmenta mais metade do valor á Figura. *Regra IX. Discurso I. do Compendio Summario.*

A Sesquialtera altera o valor de trez Figuras no tempo de duas. *Regra X. Discurso I. do Compendio Summario.*

A Ligadura de duas Figuras faz huma.

$C \frac{3}{8}$	$C \frac{6}{8}$	Sustenido \sharp <i>mi</i> no lugar certo de <i>fá</i> .
$C \frac{3}{4}$	$C \frac{9}{8}$	$Bbmol \flat$ <i>fá</i> no lugar certo de <i>mi</i> .
$C \frac{12}{8}$	$C \frac{3}{2}$	$B\sharp$ quadro \sharp <i>mi</i> contra o \flat <i>fá</i> , ou <i>fá</i> contra o \sharp <i>mi</i> .
$C \frac{3}{1}$	C	

OS COMPASSOS SÃO TREZ: Quaternario de 4. partes. Ternario de trez partes. Binario de duas partes. *Regra V. Discurso I. do Compendio Summario.*

OS ACCIDENTES SÃO TREZ: Sustenido \sharp . $Bbmol \flat$, e $B\sharp$ quadro \sharp . *Regra XI. Discurso I., e Regra I. Discurso II. do Compendio Summario.*

Allegro: *Nota coroadá:* *Sinal divisivo:* *Canon:* *Repetição:* *Guião:* *Repete a 1.^a, e 2.^a parte.* *Repete a letra.* *Repete a Solfa.* *Entra a voz.* *Mostra o Signo.* *SINAES DA MUSICA.* *Finalizão a Obra.*

Regra XII. Discurso I. do Compendio Summario.

EPILOGO
 ENIGMATICO,
 E
 INDICATIVO
 DO
 DISCURSO II.
 DO
 COMPENDIO SUMMARIO,

No qual se vê desempenhado o titulo desta *Nova Instrução*, re-
 duzido a praxe, e exposto em poucas Regras, que comprehen-
 dem muitos preceitos, nas quaes se incluem todas as que são
 geraes da Musica, diffusamente expressas neste *Novo*
Methodo, agora juntas, e abbreviadas para
 melhor se decorarem.

Precisa ordem dos H H, bb, e b b.

A Sfinão-se regulares até o numero 7. tanto os H H,
 como os bb, ou adiante da Clave, ou repenti-
 namente no progresso das Cantorias; e os b b
 seguem a ordem dos bb, ou dos H H, quando
 com regularidade os tira.

O 1.º, 2.º, e 3.º H affinão-se em F., C., e G.: o 4.º,
 e 5.º em D., e A.: o 6.º, e 7.º em E., e B.

O 1.º, e 2.º b affinão-se em B., e E.: o 3.º, e 4.º em
 A., e D.: o 5.º, 6.º, e 7.º em G., C., e F.

Regras geraes dos trez Accidentes.

O H só he *mi* no lugar certo de *fá*.
O H só he *fá* no lugar certo de *fá*, quando não pôde ser *mi*.

O b só he *fá* no lugar certo de *mi*.

O b só he *mi* para ser outro b *fá*.

O H , quando não he *mi*, tem o proprio nome da Cantoria, e accrescenta na entoação meio Ponto.

O b , quando não he *fá*, tem o proprio nome da mesma Cantoria, e diminue na entoação meio Ponto.

O b só he *mi* no lugar do b *fá*.

O H só he *fá* no lugar do H *mi*.

O H depois do H , que não he *mi*, sem mudar o nome da Cantoria, diminue na entoação meio Ponto.

O b depois do b , que não he *fá*, sem mudar o nome da Cantoria, accrescenta na entoação meio Ponto.

O b repentino só tem propria affinatura para tirar qualquer dos outros *accidentes*, e não permanece a sua opposição mais do que para aquellas notas, a que se applica, assim como succede com o effeito de hum b , ou H repentino no Canto *Natural*, porque os proprios officios produz o b nas Cantorias *accidentaes*; de forte, que nas de HH faz o officio de b , e nas de bb produz o effeito de H . *Disc. II. Regr. I. pag. 277., e Regr. II. pag. 281. do Compend. Summ.*

VERDADEIRO SYSTEMA.

Todas as Cantorias absolutamente tem dous Signos, que são lugares proprios de dous nomes certos: hum Signo he sempre *fá certo*, e outro *mi certo*, tanto subindo, como descendo.

Na Cantoria de b , e *Natura* he *fá certo* em *F.*, e *mi certo* em *B.*; o *mi certo* de *B.* he lugar privativo do 1.^o b , e o *fá certo* de *F.* he lugar proprio do 1.^o H .

Nas

Epilogo Enigmatico , e indicativo. 333

Nas Cantorias de HH he *mi certo* no ultimo H , e *fá certo* no lugar , aonde se deve affinar o outro pela sua ordem , como v. gr. : he *mi certo* no 1.^o H , será *fá certo* no lugar , que he proprio para o 2.^o , &c. , que he o mesmo que dizer : o lugar do H para ser *mi* he no lugar *certo* de *fá* , ou o *fá certo* de huma Cantoria de HH he o lugar proprio para o *mi certo* da outra Cantoria de mais hum H . *Disc. II. Regr. III. pag. 281. , e Regr. V. pag. 284. do Compend. Summ.*

Nas Cantorias de bb he *fá certo* no ultimo b , e *mi certo* no lugar , aonde se deve affinar o outro pela sua ordem , como v. gr. : he *fá certo* no 1.^o b , será *mi certo* no lugar , que he proprio para o 2.^o , &c. , que he o mesmo que dizer : o lugar do b para ser *fá* he no lugar *certo* de *mi* , ou o *mi certo* de huma Cantoria de bb he o lugar proprio para o *fá certo* da outra Cantoria de mais hum b . *Disc. II. Regr. IV. pag. 283. , e Regr. VI. pag. 286. do Compend. Summ.*

NOVO METHODO.

As *Mutações* são duas : huma de subir , que he *ré* , outra de descer *lá* : qualquer dellas tem dous lugares ; a de subir *ré* tem os lugares de *lá* , ou *sól* , e a de descer *lá* tem os lugares de *ré* , ou *mi*.

As *Mutações* , que para subir convertem o nome *lá* em *ré* , para descer mudão a syllaba *ré* em *lá* , e ao contrario. Da mesma sorte : as *Mutações* , que para subir mudão o nome *sól* em *ré* , para descer convertem a syllaba *mi* em *lá* , e ao contrario.

Procurão-se as *Mutações* geralmente em todas as Cantorias com as vozes ás direitas , ou ás avéssas do lugar dos nomes certos da Cantoria até ao Signo da *Mutação*.

As *Mutações* de subir *ré* procurão-se descendo com as vozes do lugar do *fá certo* da Cantoria , dizendo *fá* , *mi* , *ré* ; e do lugar do *mi certo* proferindo *mi* , *ré*. As *Mutações* de descer *lá* procurão-se subindo com as vozes do lugar do *fá certo* da Cantoria , dizendo *fá* , *sól* , *lá* ; e do lugar do *mi certo* da Cantoria , dizendo *fá* , *sól* , *lá* ; e do lugar do *mi* cer-

certo pronunciando mí, fá, sól, lá. Disc. II. Regr. VII. pag. 287. do Compend. Summ.

THEORICA PRATICA.

A Formalidade dos HH , pela sua devida positura huns depois de outros, he sempre ou de 5.^a acima, e 4.^a abaxo, ou de 4.^a abaxo, e 5.^a acima; e o h , quando regularmente tira os HH , segue a mesma ordem. *Disc. II. Regr. VIII. pag. 288., e Regr. IX. pag. 289. do Compend. Summ.*

O regulamento dos bb , pela sua natural posição huns depois de outros, he sempre ou de 4.^a acima, e 5.^a abaxo, ou de 5.^a abaxo, e 4.^a acima; e o b , quando com propria ordem tira os bb , segue a mesma formalidade. *Disc. II. Regr. X. pag. 290., e Regr. XI. pag. 291. do Compend. Summ.*

Cada hum dos sete Signos póde ter accidentalmente seis vozes, tanto por HH , como por bb , segundo as *Deducções*, que com os *accidentes* se formarem. *Disc. II. Reg. XII., e Regr. XIII. pag. 292. do Compend. Summ.*

Só por hum nome não se mudão as vozes, ou syllabas da Cantoria, como v. gr.: por hum a vez só he fá o H a respeito do *Natural*, ou o h concernente ao b , que devião ser *mí* no lugar certo de *fá*. *Disc. II. Reg. XVI. pag. 294., e Regr. XVII. pag. 296. nas segundas excepções pag. 297.; e Regr. XIX. num. 1. pag. 299. do Compend. Summ.*

No lugar certo de *fá*, depois de se dizer *fá Natural*, he *fá* tambem o H por *Escarcejo* dentro de hum mesmo Signo subindo; e descendo, será *mí* o H , quando não he *fá*, e logo *fá* o h , que tirar o H por *Escarcejo*. *Disc. II. Regr. XVI. pag. 294. na terceira excepção pag. 296.; e Regr. XIX. pag. 299. num. 7. pag. 300. do Compend. Summ.*

Depois do b fá , he *fá* tambem o h por *Escarcejo* dentro de hum proprio Signo subindo; e descendo, será *mí* o h , quando não he *fá*, e logo *fá* o b , que se figurar depois do h por *Escarcejo*. *Disc. II. Regr. XVII. pag. 296. na terceira excepção pag. 297. do Compend. Summ.*

Epilogo Enigmatico, e indicativo. 335

O *Escarcejo* he de trez modos, *intenso*, *dimisso*, ou *sollevato*: o *intenso* he, quando a entoação parte hum mesmo Signo de intervallo de Ponto em dous meios Pontos subindo: o *dimisso*, quando a Voz divide em dous meios Pontos hum Ponto descendo: o *sollevato*, quando de hum para outro Signo se convertem as distancias de Pontos em meios Pontos com as vozes *dó*, *fól*, *fá*, ou *ré*. *Disc. II. Regr. XVIII. pag. 298. do Compend. Summ.*

O *H* repentino em qualquer Cantoria sem regularidade nunca he *mi*. *Disc. II. Regr. XIX. num. 2., 3., e 4. pag. 299. do Compend. Summ.*

O *b* repentino em todas as Cantorias, ainda que pareça não ter ordem, sempre he *fá*. *Disc. II. Regr. XV. pag. 293. num. 3. pag. 294. do Compend. Summ.*

O 2.^o *H* não póde ser *mi*, sem que se veja manifesto na Cantoria ou antes, ou depois o 1.^o; nem o 3.^o sem o 2.^o, nem o 4.^o sem o 3.^o, &c. *Disc. II. Regr. XIV. pag. 293. do Compend. Summ.*

O 2.^o *b* sempre he *fá*, sem que se veja expresso ou antes, ou depois o 1.^o; o 3.^o sem que se veja afinado o 2.^o, o 4.^o sem que se veja o 3.^o, &c. *Disc. II. Regr. XV. num. 1. pag. 293. do Compend. Summ.*

Quando concordão entre si dous *HH* expressos, como v. gr. 4.^o, e 3.^o, ou 3.^o, e 4.^o, &c. sem que se veja Figura no lugar de algum *H* dos que faltão, ordena o ultimo dos dous a sua Cantoria, entendendo-se os outros tacitos; mas tocando-se algum dos Signos dos *HH*, que faltão sem *H*, não fórma Cantoria o ultimo dos dous, que entre si estão afinados em ordem. *Disc. II. Regr. XIX. num. 4. pag. 299. do Compend. Summ.*

Respectivamente entre muitos *HH*, ou *bb* repentinos, que possão guardar regularidade nas suas competentes Cantorias, só o ultimo *b* he *fá*, ou o ultimo *H* *mi*, para estabelecerem as suas Cantorias proprias. *Disc. II. Regr. XV. pag. 293. num. 4. pag. 294. do Compend. Summ.*

NO-

NOVA INSTRUÇÃO.

EM qualquer Cantoria dous *accidentes* repentinos em dous Signos immediatos, ou sejam dous HH , ou dous hh , ou h , e H , ou H , e h , ou b , e H subindo, ou descendo, denotão com certeza ser *fá* o 1.^o *accidente*, e *sól* o 2.^o subindo; e da mesma sorte *sól* o 1.^o, e *fá* o 2.^o descendo. *Disc. II. Regr. XVI. pag. 294., e Regr. XVII. pag. 296. nas primeiras excepções do Compend. Summ.*

Não se afinando com regularidade os HH huns depois de outros, mas sim interpolando-se hum, além daquelle, que se deveria afinar pela sua ordem, diminue, e dá a entender hum H menos dos figurados na Clave, ou Cantoria, considerando-se para esta diminuição hum h tacito, quando não he expresso, como se o fora, no lugar daquelle H , que se tira, como v. gr. na Cantoria de dous HH outro H expresso no Signo do 4.^o sem 3.^o constitue a de h , e H , &c., que he o mesmo que dizer: Todo o *sól* H mostra logo immediato o *fá* certo no lugar do h , que diminue o H á Cantoria. *Disc. II. Reg. XXIII. pag. 304. do Compend. Summ.*

O H de *C.* na Cantoria *Natural* chama a de b , e *Natura*, entendendo-se tacito o b , quando não he expresso. *Disc. II. Reg. XX. num. 1. pag. 301. do Compend. Summ.*

O H de *F.* na Cantoria de b , e *Natura* chama a de dous bb , considerando-se tacito o 2.^o b , quando não he manifesto. *Disc. II. Regr. XX. num. 2. pag. 301. do Compend. Summ.*

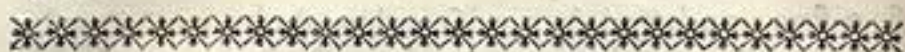
Os HH nas Cantorias de bb , ainda que pareçam ter ordem, nunca são *mí*. *Disc. II. Regr. XX. num. 3. pag. 301. do Compend. Summ.*

O h nas Cantorias de bb , afinado no lugar do penultimo b , chama, e dá a entender mais hum b dos expressos na Clave, ou Cantoria, advertindo-se para este augmento mais hum b tacito, quando não he expresso, como se

se o fora, no lugar da precisa ordem do b, que accresce na Cantoria, como v. gr. na de dous bb, \mathbb{H} figurado no Signo do 1.^o b constitue a Cantoria de trez bb, &c., que he o mesmo que dizer: Todo o *sól* \mathbb{H} nas Cantorias de bb mostra logo immediato o *fá certo* no lugar do b, que se augmenta á Cantoria. *Disc. II. Regr. XXIV. pag. 306. do Compend. Summ.*

Abaxo do *fá* da 8.^a do *dó* da propria relação de qualquer Tom de 3.^a maior, que he *dó, mí, sól, fá* de $\mathbb{H}\mathbb{H}$, ou bb, he logo immediato o *mí certo* da Cantoria. He o *mí certo*, depois do *fá* da 8.^a, o governo das Cantorias tacitas, se o *accidente*, que denota o *mí certo*, não se vê manifesto naquellas, em que não ha outro *accidente*, por onde se conheça expressa, e com certeza a Cantoria, quando a Clave está mostrando huma, e a violencia dos nomes persuade outra, a qual he denotada com infallibilidade do *mí certo*, que se deriva do *fá* da 8.^a, que mostra a harmonia do Tom, como v. gr.: Todas as vezes que em qualquer Clave *Natural* proceder a Solfa, circulando no progresso da Cantoria de G. sobre agudo até D. grave, sem tocar em F., he final certo que o G. ha de ser *fá*: este *fá* de G. avisa logo immediato o *mí certo* de F. \mathbb{H} ; e este \mathbb{H} de F., ainda que tacito, mostra a Cantoria de \mathbb{H} , e \mathbb{H} , que se deve formar tacitamente, como se fora expressa. *Disc. II. Reg. XXV. pag. 308., e Reg. XXVI. pag. 310. do Comp. Summ.*

Em fim todas as Regras, que se manifestão geralmente do \mathbb{H} a respeito do *Natural*, são as proprias do \mathbb{H} para com o b. Todos os preceitos, que ficão expressos do b a respeito do *Natural*, são os mesmos do \mathbb{H} , quando tira o \mathbb{H} . Sómente as Regras proprias do b não se devem entender do \mathbb{H} ; e as que são privativas do \mathbb{H} , observar-se-hão improprias do b: a fundamental razão he; porque assim como estes dous *accidentes* por natureza se oppõem, assim tambem as suas Regras são encontradas, e em tudo ás avéssas.



EPILOGO ENIGMATICO

D O
DISCURSO III.

D O
COMPENDIO SUMMARIO,

No qual se observão reduzidas as difficuldades
de muitos *nomes* a hum só *nome ex-*
traordinario.

Nome *extraordinario* he aquelle, que se diz no tom da syllaba ordinaria, que se deixa; com o qual passa huma Cantoria para outra por beneficio de hum só nome.

O nome *extraordinario* tem o seu lugar entre dous *accidentes*, com os quaes se deve cumprir, deduzindo-se do ultimo *accidente* repentino: este com o outro *accidente*, ou nome certo, que lhe precede, fórma dous nomes certos; e entre elles medea o dito nome *extraordinario*, como he dizer, v. gr. dous *fás*, dous *mís*, dous *rés* immediatos de hum para outro Signo, e outros, como *sól* logo abaxo de *fá*, *mí* acima de *fá*, *fá* abaxo de *mí*, *ré* acima de *mí*, *ré* abaxo de *fá*, &c.

Os nomes *extraordinarios* se conhecem, quando as vozes confinantes não podem correr pela sua ordem, e achão embaraço na Cantoria.

Em summa: quando os dous nomes certos, ou os dous *accidentes*, com quem precisamente se deve satisfazer, concorrerem immediatos, como v. gr. dous *fás* descendo, o segundo he o nome *extraordinario*.

Quando entre os dous nomes certos, ou *accidentes*, que são causa do nome *extraordinario*, ha só huma nóta, nesta se-

será sem controversia o lugar do *nome extraordinario*, deduzido do ultimo *accidente* repentino, ou *nome certo*.

Quando houverem duas notas, tambem a immediata ao ultimo *accidente* he a que ha de ter mudança *extraordinaria*, derivando-se do dito *nome certo*, que he o ultimo *accidente* repentino.

Quando as Figuras excederem o numero de duas, ou forem mais os intervallos sem notas *gradatim*, sempre será deduzido com as vozes pela sua ordem do ultimo *nome certo*, ou *accidente* repentino o *nome extraordinario*, que communmente nestes casos ficará consecutivo ao primeiro *nome certo*.

O deduzir-se sempre o *nome extraordinario* do ultimo *accidente* repentino he a especialissima Regra geral deste *Systema*; como tambem condição essencial em alguns casos *extraordinarios* a precisa relação de dous *nomes semelhantes* immediatos de hum para outro Signo, ou seja subindo, ou descendo, expresso, ou tacito o segundo *extraordinario*; e em outros casos a necessaria mudança de vozes, ou nomes, como os que são proprios só da ordem immediata de subir para extraordinariamente descer, ou os que são confinantes *gradatim* de descer para o *extraordinario* modo de subir.

Quando a occasião o ordenar, deve ser preferido o Signo expresso ao lugar tacito, e a distancia de Ponto ao intervallo de meio Ponto para dizer-se o *nome extraordinario* com mais facilidade, e segurança.

Em summa: dous *fás*, e dous *mís* immediatos de hum para outro Signo tanto se podem cantar descendo, como subindo; singularidade, que não contém outro algum *nome extraordinario*: dous *rés* consecutivos *gradatim* só podem ser trataveis descendo: *mí* logo acima de *fá* só se encontra subindo, e he o mesmo que entre dous *fás*: *sól* logo abaxo de *fá* he o mesmo que entre dous *fás*, e só póde executar-se descendo: *ré* logo acima de *mí* só se pratica subindo, e

he o mesmo que entre dous *mís: ré* logo abaxo de *fé* só se póde dizer descendo meio Ponto para subir hum Ponto, e vem a ficar entre *ofá*, e *omí* certo de hum proprio Signo, sendo unicamente este nome *ré* o que não tem lugar entre duas vozes semelhantes, como se observa em todos os mais *nomes extraordinarios*, que não são da pronúncia de duas vozes iguaes subindo, ou descendo.

Em fim: estas são as principaes Regras dos *nomes extraordinarios* da *Nova Instrução*; e todos os outros fóra do ordinario, ou não confinantes, que se encontrarem, serão infallivelmente deduzidos com esta mesma formalidade, ou sejam tacitos, ou expressos, observando-se com ordem as Regras geraes, que ficão ponderadas, e estabelecidas; e não procedendo arbitrariamente sem methodo, como fazião os Professores Antigos, dizendo para descer v. gr. *lá*, *fé*, ou *ré*, *fé* de *D.* para *E. Bbmol*, ou de *A.* para *B. Bbmolado*, &c.; porém nós agora observando infallivelmente outros preceitos, diremos para subir as mesmas vozes ás avéssas, como v. gr. *fé*, *ré* de *B. Bbmolado* para *A.*, ou de *E. Bbmol* para *D.*, &c.: fim; porque para cantar *lá*, *fé*, ou *ré*, *fé* na distancia de meio Ponto, segundo os Professores Antigos, nunca póde haver precisão, pois anticipando a *Mutação*, com regularidade se evita hoje esta desordem; e para dizer *fé*, *ré* no intervallo de meio Ponto descendo, conforme o presente *Systema*, só com expressissima, e extrema necessidade se permite, e se deve observar, e proceder com regulado preceito, e Arte: o que tudo geralmente se trata no *Disc. III. do Compendio Summario*, e se demonstra por Exemplos no da *Nova Instrução Musical*.

ADDITAMENTO
A'
NOVA INSTRUCCÃO⁵
MUSICAL,
EM QUE SE TRATA DOS ANTIGOS
preceitos da

MUSICA,
PARA QUE O ESTUDIOSO SOLFISTA
possa achar sómente neste livro todas as Doutrinas mais
necessarias, a fim de se instruir, e fazer perfeitamente
Prático naquelles precisos Documentos, de que
ficava carecendo para a verdadeira, e
certa intelligencia do

CANTO DE ESTANTE,
E de todo o mais genero de Musica,
Aonde com propriedade ainda hoje se encontrão as funda-
mentaes Regras da

MUSICA ANTIGA.

ADDITIONALMENTO

NOVA INSTRUÇÃO

MUSICAL

EM QUE SE TRATA DOS ANTIGOS

PRECEITOS DA

MUSICA

PARA QUE O ESTUDIOSO SOMENTA

PODE AQUI ENCONTRAR A MANEIRA DE ENSEJAR A MUSICA

DE ACORDO COM OS PRECEITOS DOS ANTIGOS

COMPOSITORES E A MANEIRA DE ENSEJAR A MUSICA

DE ACORDO COM OS PRECEITOS DOS ANTIGOS

CANTO DE ESTANTE

E de todo o outro genero de Musica

ANALISE E EXPLICACAO DOS ANTIGOS PRECEITOS DA

MUSICA

MUSICA ANTIGA

PREFACÃO

A O LEITOR.

NÃO obstante dizer-te, amigo Leitor, no Prologo deste volume, que sómente expunha na tua presença a *Nova Instrucção da Musica Moderna*, e remetter-te para a intelligencia da Musica Antiga pelo progresso da dita Obra aos Authores, que della tratão em multiplicados volumes, com tudo resolvi, depois de acabar, e ter na impressão a *Nova Theorica Practica da Musica*, delinear, e offerecer-te com ella huma Summaria Instrucção dos preceitos, que exercitárão aquelles Professores, por ser tambem a sua intelligencia necessaria para constituir hum Cantor perfeitamente sabio.

Reflecti que sem este Additamento sim constituia hum previsto, destrissimo Solfejante, e Cantor Moderno, mas não hum consummado Professor geralmente para toda a especie de Musica, o qual empenho he, e foi sempre o meu particular designio; para o que te offereço neste Livro, em virtude da Moderna, e Antiga Instrucção da Musica, tudo quanto póde ser util, e necessario para fazer hum peritissimo Cantor, sem o trabalho de buscar com fadiga, e recorrer com despeza aos citados Authores, e livros antigos, que te nomeava.

Quan-

Quando chegares a huma Basilica , e te po-
zeres a huma Estante , ou encontrares em outra
qualquer parte as difficuldades da Musica Antiga,
conhecerás o proveito , a que te conduz este Ad-
ditamento ; pois não he bem que por meu descui-
do , ou por falta de livros , e instrucção não enten-
das os antigos preceitos , ficando perturbado , e
parecendo-te como novo , o que na Musica he mui-
to velho : eu te exponho os mais necessarios em
Compendio separado , para que os imprimas na
memoria , e quando for preciso , os faças pratica-
veis , valendo-te delles com segurança , e prompti-
dão.



ADDITAMENTO
A'
NOVA INSTRUCCÃO MUSICAL,
EM QUE SE TRATA
DOS
ANTIGOS PRECEITOS DA MUSICA.

REGRA I.

Dos Signos.



S Professores Antigos, mais doutos, praticarão os sete *Signos* da Musica, mostrando-os trez vezes repetidos pelos dedos, e juntas da *Mão esquerda*, (excepto da terceira vez o ultimo) para levarem deste modo o seu processo rectamente da parte esquerda para a direita na fórma, que os Geometras lanção as Linhas transversaes, e com destreza os decoravão, e dizião tanto *às direitas*, como *às avéssas*: estes para contar da Clave para baxo; e aquelles para contar da mesma Clave para cima.

Xx

MÃO



MÃO DA MUSICA,
OU
ESCADA ARETINA.



A Causa do sobredito erão os destruíssimos primores, com que se lançavão naquelles tempos sobre o *Cantochao* os *Contrapontos* repentinos, indicados pelos *Signos* na *Mão esquerda*, ficando desembaraçada para o *Compasso* a direita; porque assim cantando o *Mestre* huma *Voz*, advertia pelos dedos ao *Discipulo* as outras, e se formava hum concêrto discreto, e huma composição scientifica.

Para o qual effeito se manifesta na seguinte *Tabca* ao *Professor Moderno* tudo quanto deve ter presente, e se comprehende na certa, e prompta intelligencia de cantar pelas demonstrações da *Mão*, se quizer fazer, segundo os *Antigos*, algum *Contraponto*, ou concêrto repentino, para que com certeza possa governar, e advertir, conforme as *Claves*, a precisa posição dos *Signos*, e das suas *vozes*, quando forem na *Mão* indicadas pelo *Mestre*, com o proprio conhecimento das trez *Ordens*, *Dedueções*, e *Propriedades*.

TABOA, QUE DA' A ENTENDER TUDO QUANTO
se enerra na Mão da Musica.

Sobreagudos.	E	lá.	Fim da Mão.
	D	lá sól	
	C	sól fá	
	B	bfá b ^{mi}	
	A	lá mí ré	
	G	sól ré ut. 7. ^a , ou 1. ^a Ded. Prop. de b.	
	F	fá ut. 6. ^a , ou 3. ^a Ded. Prop. de b.	
	E	lá mí	
	D	lá sól ré	
	C	sól fá ut. 5. ^a , ou 2. ^a Ded. Prop. de <i>Natura</i> .	
Agudos.	B	bfá b ^{mi}	
	A	lá mí ré	
	G	sól ré ut. 4. ^a , ou 1. ^a Deducç. Propried. de b.	
	F	fá ut. 3. ^a Deducção. Propriedade de B ^{mol} .	
	E	lá mí	
	D	sól ré	
	C	fá ut. 2. ^a Deducção. Propriedade de <i>Natura</i> .	
	B	mí	
	A	ré	
	Gamma ut.	1. ^a Deducção. Propriedade de B ^{quadro}	
Signos Graves.			Príncipe da Mão.

Formalizo aquella *Mão*, e esta equivalente *Taboa* só com o privativo numero de 20. *Signos*, por me conformar com a melhor razão, e Arte, seguindo os mais *Classicos AA.*; porque ordenando-se com 21., fica totalmente imperfeita por não ter principio, nem fim; e sendo estabelecida com o preciso numero de 20., contém o principio de huma *Deducção*, que he, segundo os Gregos, *Gammant grave*, e o fim de outra, que se nomea *Eld sobreagudo*, imitando assim todas as coulas perfectas, as quaes devem ter principio, e fim.

Note-se: Quando a *Mão* se fórma com o improprio numero de 21., como vulgarmente se fazia, dizendo, e principiando na cabeça do dedo pollegar *Gsolreut*, &c., se conhece com evidencia que a primeira voz deste *Signo* he *sól*, no que se vê que esta unicamente só póde ser quinta voz de *Deducção*, e não primeira: logo bem digo eu, que não tem principio. O mesmo succede no fim da *Mão*, porque acabando-se em *Ffaut sobreagudo*, quando se affinalava a primeira junta do dedo pollegar pela parte de fóra, manifestamente se entende que a ultima syllaba deste *Signo* he *ut*, a qual tambem só póde ser primeira voz, e principio de *Deducção*: logo ou não finaliza a *Mão*, ou acaba pelo principio? Sem duvida; porque começa, mostrando no *Gsolreut* em primeiro lugar *sól*, e acaba no *Ffaut* em ultimo lugar *ut*, quando esta voz só he principio, e não fim de *Deducção*, e aquelle *sól* nem he principio, nem fim.

Do modo porém que fica ordenada com o privativo numero de 20. *Signos*, tem principio em *ut*, primeira voz de *Deducção*, e tambem fim em *lá*, ultima syllaba de *Deducção*; o que se entende, e demostra na *Taboa* acima expressa, que propriamente descifra, e dá melhor a conhecer estas, e todas as mais circunstancias, que se comprehendem na dita *Mão* de Musica.

R E G R A II.

Das Claves.

DAs trez *Claves* da Musica usárão os Professores Antigos, e dellas se valem tambem os Modernos para o mesmo effeito, distribuindo-as pelas quatro Vozes por esta ordem.

A *Clave* de *G.*, afinada na 2.^a linha, corresponde á Voz de *Tiple*: a de *C.* na 2.^a diz respeito á de *meio Tiple*, ou *Contralto*: a de *C.* na 3.^a á de *Tenor*: a de *C.* na 4.^a, e a de *F.* na 3.^a correspondem á de *Baritono*, ou *Contrabaxo*.

Estas são as *Claves altas*, que transportavão, e se transportão 4.^a abaxo, cujo motivo era para cantarem as *Vozes* pelas duas *Cantorias Naturaes*, ainda que os instrumentos acompanhasssem por *Tons Chromaticos*; e quando se valião das *Claves* afinadas para as *Vozes*, como hoje praticamos, lhes chamavão *Claves baixas* sem transportes para os *Tons accidentaes*, e então mostravão os *Signos* nos seus lugares proprios; mas quando erão *Claves altas*, fazião evidentes os *Signos*, e ainda hoje os manifestão quatro pontos abaxo daquelles, que as mesmas *Claves* mostrão.

Para a qual intelligencia se advirta, que todas as vezes que na composição antiga á Voz de *Contrabaxo* se affinar a *Clave* de *F.* na 4.^a linha, são as *Claves baixas* sem transportes, como as que os Modernos praticão; e quando á dita Voz for posta a *Clave* de *F.*, afinada na 3.^a linha, ou a de *C.* figurada na 4.^a, da mesma sorte se conheça que são as *Claves altas* com os sobreditos transportes de 4.^a abaxo.

Todas as *Claves* estão expressas, e se podem ver no *Disc. I. Regr. II. da Nov. Instr. Mus.*, e tambem nas competentes Regras do mesmo Discurso se encontrarão as *Deducções*, *Ordens*, *Propriedades*, *Cantorias*, *Mutações*, e *Sinaes* da Musica, de que não faço outra vez por extenso dis-
tin-

Dos antigos preceitos da Musica. 7

tineta, e particular menção neste *Additamento*, por serem igualmente parciaes todos estes motivos, tanto na Musica Antiga, como Moderna.

R E G R A III.

Das Vozes.

OS Antigos solfeavão as seis *vozes* da Musica da mesma sorte que as pronunciavão na denominação dos Signos, por este modo: *ut, ré, mi, fá, sól, lá*, servindo *ut, ré, mi* para subir, e *fá, sól, lá* para descer; porque não he descer não passar a Solfa de *ut* para baxo, nem subir, quando as *vozes* não exceedem de *lá* para cima.

R E G R A IV.

Das Figuras.

AS Figuras da Musica são dez, *Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, Seminima, Colchea, Semicolchea, Fusa, Semifusa*.

Assim como os Professores Modernos não se valem das primeiras duas Figuras *Maxima*, e *Longa*, assim também os Antigos não praticarão as duas ultimas *Fusa*, e *Semifusa*; e sendo as Figuras da Musica dez, descontadas aos Modernos as duas primeiras, e aos Antigos as duas ultimas, ficão sendo oito as Figuras para huns, e outros; e exceptuando a *Maxima*, a todas as mais correspondem as suas *Pausas* respectivas, que juntamente são Figuras mudas, ou Sinaes demonstrativos de hum medido silencio. *Disc. I. Regr. IV. pag. 16. da Nov. Instr. Mus.*

REGRA V.

Dos Tempos, e Proporções.

Para dar valor ás oito Figuras, e ás sete Pausas da Musica Antiga, se affinão adiante da Clave quatro especies de *Tempos*, e duas de *Proporções*, como se mostram nos seguintes

EXEMPLOS.



Destes *Tempos Perfeitos*, e *Imperfeitos* tirão-se dous numeros, hum *Ternario*, outro *Binario*.

Em o numero *Ternario* podem diminuir, e augmentar-se no valor as primeiras quatro Figuras, *Maxima*, *Longa*, *Breve*, e *Semibreve*. Por *Imperfeição* podem diminuir, e por *Alteração*, e *Perfeição* crescer: o que seja *Imperfeição*, *Perfeição*, e *Alteração* a seu tempo se dirá.

Em o numero *Binario* nunca diminue, nem cresce o valor das Figuras por causa do *Tempo*, ou sejam *maiores*, ou *menores*, porém sim por mudança de côr, como logo em seu lugar darei melhor a entender.

As *Pausas* não recebem *Augmentação*, *Imperfeição*, *Alteração*, ou *Diminuição*, mas tem sempre nesta Musica o mesmo valor, que as suas Figuras, segundo o *Tempo*, em que

Dos antigos preceitos da Musica. 9

que se affinão ; advertindo porém que Autores gravíssimos usárão do *Pontinbo* de *Augmentação* adiante das Pausas, como foi *João Suares Rabello* nas suas *Completas* a trez ; e assim encontrando-se algumas Pausas com *Pontinbo*, não se admirem por estranhas , ainda que temos a Regra geral, que diz: *Pausa nec potest minui, nec alterari.*



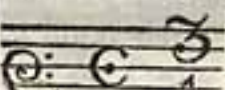
Por trez motivos se introduzirão as Pausas na Musica : o primeiro, para fazer ouvir a *Parte*, que entra em *Fuga*: o segundo, para que a letra responda, e corresponda com as outras *Partes* : e o terceiro, e principal, para que o Cantor possa conseguir, e tomar algum alento, e descanso, a fim de mais vigorosamente continuar a *Cantoria*.

[illegible]

R E G R A VI.

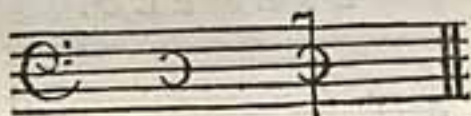
TABELLA, EM QUE SE VÊ O VALOR DAS OITO FIGURAS,
segundo os Tempos, e Proporções.

Maxima. Lengo. Breve. Semibreve. Minima. Semia. Colchea. Semicolchea.

									
Vale 12. Compassos no Tempo Perfeito.	6.	3.	1.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.		
									
Vale 8. Compassos no Tempo Imperfeito.	4.	2.	1.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.		
									
Vale 6. Compassos no Tempo Perfeito de perneio.	3.	1, e meio por uso.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.	32.		
									
Vale 4. Compassos no Tempo Imperfeito de perneio.	2.	1.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.	32.		
									
Vale 4. Compassos na Proporção Maior.	2.	1.	Vão 3. em 1. Comp.	6.	12.	24.	48.		
									
Vale 8. Compassos na Proporção Menor.	4.	2.	1.	Vão 3. em 1. Comp.	6.	12.	24.		

Dos antigos preceitos da Musica. 11

Observe-se, e combine-se o valor das Figuras dos *Tempos virgulares* a respeito dos seus correspondentes, que não tem *virgula*, e se entenderá com facilidade que naquelles *Tempos* entrão dobrado numero de Figuras *menores* ao *Compasso*, tendo as *maiores* só metade do valor, que tem no *Tempo*, a que corresponde, quando não he *virgular*. Eu me explico: A *virgula*, que corta o *Tempo*, denota valerem as Figuras metade do que valião. O proprio effeito, em quanto ao valor das mesmas, se entende, e significa, quando qualquer dos *Tempos Perfeito*, e *Imperfeito de permeio* são figurados ao contrario;



Porque tambem as Figuras *maiores* valem só metade do valor, que tinhão; e das *menores* cabem ao *Compasso* dobrado numero do que entrão, quando o mesmo *Tempo* se affina *ds direitas*.

R E G R A VII.

Da factura do Compasso.

Nos *Tempos*, em que vão duas, quatro, oito, ou mais Figuras páres indicativas, he o *Compasso Binario* feito de duas partes iguaes, huma no dar, outra no levantar da mão, ordenando-se este ou mais vagaroso, ou mais apressado, segundo a quantidade de Figuras pretas, ou brancas, de que estiver abundante a Composição, que esta era a inalteravel ordem, certeza, e governo dos *Mestres de Capella*.

Nos *Tempos*, e *Proporções*, em que vão trez, seis, ou mais Figuras nones indiciaes, he o *Compasso Ternario* de trez partes, ou fazendo-se o *Compasso* em gyro, dando trez partes indistinctas, huma no chão, outra tacita no

meio, e a outra no ar; ou duas partes no chão, e huma no ar, com as circumstancias de que devendo-se fazer o Compasso mais ligeiro, procede a *Mão* circularmente; e fazendo-se mais vagaroso, deve a mesma assinalar as trez partes distinctas com igualdade; o que logo explicarei melhor por Exemplos.

R E G R A VIII.

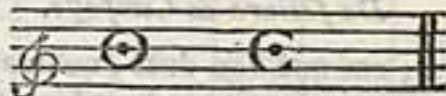
Das condições precisas para a Perfeição das Figuras.

N Os Tempos de circulo fixado, como se mostra neste
E X E M P L O,



He a Figura *Breve Perfeita*, e contém o valor de trez *Semibreves*; e todas as vezes que dentro de qualquer Sinal de *Tempo* se pozer hum *Pontinho*, a que chamão de *Prolação*, da sorte que se vê no seguinte

E X E M P L O,



He a Figura *Semibreve Perfeita*, e inclue o valor de trez *Minimas*. Advertindo porém, que para qualquer Figura ser *Perfeita*, ha de nella principiar o *Ternario*, ser branca, e ter Figura diante, ou Pausa do seu valor, ou maior, ou ao menos duas partes do *Ternario* unidas, ou *Pontinho*, a que dão o nome de *Perfeição*; e faltando a qualquer das Figuras *Perfeitas* huma destas condições, e circumstancias, deixará de ser *Perfeita*, valendo só duas da sua Figura menor subsequente, como no *Tempo Imperfeito*; o que com maior diffusão exporei em Regra particular.

R E-

R E G R A IX.

Dos Modos, Tempo, e Prolação.

AS primeiras quatro Figuras, *Maxima, Longa, Breve; Semibreve*, chamão-se *maiores*; e as outras, *Minima, Seminima, Colchea, Semicolchea*, *menores*. As primeiras quatro são entre todas as principaes, em que consistem os *Modos, Tempo, e Prolação*; causa, por que podem ser *Perfeitas, e Imperfeitas*, e também *alterar* as ultimas quatro Figuras *menores*; e nestas por serem diminutivas não póde haver *Perfeição*, nem ellas causarem *Alteração*.

Dos Modos.

O *Modo* ou he *Maior, ou Menor*; e também ou *Perfeito, ou Imperfeito*: o *Maior Perfeito* deve entender-se, quando trez *Longas* se considerão no valor da Figura *Maxima*; e o *Maior Imperfeito*, quando a *Maxima* vale só duas *Longas*.

O *Modo Menor Perfeito* he, quando trez *Breves* se considerão no valor de huma *Longa*; e he *Modo Menor Imperfeito*, quando a *Longa* vale só duas *Breves*.

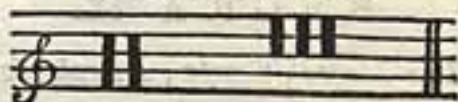
No *Modo Maior Perfeito* só he *Ternaria* a *Maxima*, e *altéra* a *Longa*: no *Menor Perfeito* só he *Ternaria* a *Longa*, e *altéra* a *Breve*.

Entenda-se que *Perfeito* na Musica significa o numero *Ternario*, e *Imperfeito* o *Binario*: *Alterar* denota dar á Figura dobrado valor; e *Perfeito* demostra também que a Figura vale trezdobro, isto he, trez vezes o que valia.

Para se conhecer quando he *Perfeito, ou Imperfeito* o *Modo Maior, ou Menor*, advirta-se, que achando-se ao principio de qualquer Cantoria logo depois da Clave duas riscas, ou trez, como querem outros, da sorte que se manifesta no seguinte

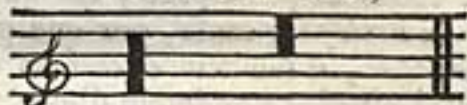
EX-

E X E M P L O,



Significação que o *Modo Maior*, que se attribue á *Maxima*, he *Perfeito*; porém se houver só alguma das riscas, como se vê neste

E X E M P L O,



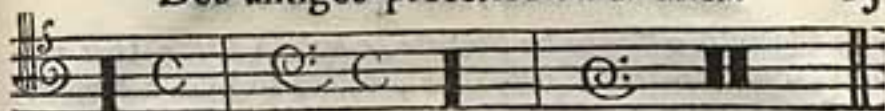
Denota ser *Perfeito* o *Modo Menor*, que he a *Longa*; e quando não se encontrarem estes sinaes, como de ordinario succede na Musica menos Antiga, quero dizer, na que ultimamente foi praticada, deve-se advertir que são *Imperfeitas* a *Maxima*, e a *Longa*, porque a falta dos ditos sinaes significação sempre *Modo Imperfeito*.

Quando as *Pausas* estão postas entre a *Clave*, e o *Tempo*, são *indiciaes*, e dão a entender o *Modo Maior*, ou *Menor*, *Perfeito*, ou *Imperfeito*, e não o silencio, que ellas denotão, quando são *Pausas essenciaes*; porém figuradas depois de qualquer final de *Tempo*, demonstrão não só os *Modos* como *indiciaes*, mas juntamente como *Pausas essenciaes* avisão os *Compallos* de espera, segundo o seu valor: também são recebidas como *Pausas indiciaes*, e *essenciaes*, denotando huma, e outra cousa, quando se encontrão sem a presença do *Tempo*, o que se observe pelas differenças, que aponto, e descrevo no seguinte

E X E M P L O

Das Pausas indiciaes, e essenciaes.





Indiciaes sômente.

Indiciaes, e essenciaes.

Essenciaes, e indiciaes.

Do Tempo.

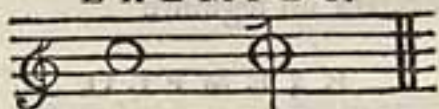
Com a palavra *Tempo* se denotão na Musica trez cousas, que são: o *Compasso*, o *Vestigio indicial* delle, e a *Figura Breve*, porque nesta faz o seu effeito o final indicativo do *Tempo*, fazendo-a valer mais, ou menos, segundo a fôrma do dito final, pois em valer differentemente, move as outras Figuras, que são *menores*, a serem cantadas com diversidade no seu valor; razão, por que se dá o nome de *Tempo* á *Figura Breve*, e ao dito final indicativo do *Compasso*.

O *Tempo* tambem ou he *Perfeito*, ou *Imperfeito*: *Perfeito*, quando trez *Semibreves* se considerão no valor de huma *Breve*; e *Imperfeito*, quando huma *Breve* incluir o valor de duas *Semibreves*.

No *Tempo Perfeito* só he *Ternaria* a *Breve*, e altera a *Semibreve*: no *Imperfeito* he *Binaria*, e *Imperfeita* a *Breve*, e a *Semibreve* não altera.

He o final indicativo do *Tempo Perfeito* hum circulo completo; e juntamente com diminuição virgular denota *Tempo Perfeito*, como se mostra.

E X E M P L O.



Tempo Perfeito.

He o final do *Tempo Imperfeito* hum meio circulo; e tambem denota o mesmo com diminuição virgular, como assim:

E X E M P L O.



Tempo Imperfeito.

Quan-

Quando o *Tempo* he *Perfeito*, e vale a *Breve* trez *unidades*, que são trez *Compassos*, valerá só hum a *Semibreve*, ficando com a *Breve* em *Proporção Tripla*; e quando o *Tempo* for *Imperfeito*, e valer a *Breve* duas *unidades*, que são dous *Compassos*, terá também hum a *Semibreve*, que he metade da *Breve*, ficando com esta em *Proporção Dupla*; pelo que todas as *Figuras*, que se contão para cima da *Breve*, (ou *Perfeita*, ou *Imperfeita*) vão dobrando, e crescendo no valor; e para baxo da *Semibreve*, diminuindo o valor por ametades.

Da Prolação.

A *Prolação* póde ser *Perfeita*, ou *Imperfeita*: he *Perfeita*, quando tem assinado especificamente dentro do *Tempo* hum *Pontinho*, ou o *Tempo* seja *circulo completo*, ou *meio circulo*, e então vale trez *Minimas* a *Semibreve*, pois nesta *Figura* faz o seu effeito a *Prolação Perfeita*; e he *Prolação Imperfeita*, quando se assina o *Tempo* *virgular*, ou não se figurando o *Pontinho* dentro do *Tempo*, e neste caso vale a *Semibreve* duas *Minimas*.

Advirto, que da falta dos indícios, e sinaes *Perfeitos*, que se manifestão nos *Tempos*, nasce a *Imperfeição* nos *Modos*, *Tempo*, e *Prolações*; e a *Perfeição* só accidentalmente se deve entender pelos sinaes privativos, que a denotão, o que tudo se declara no seguinte

EXEMPLO.




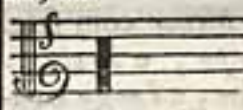


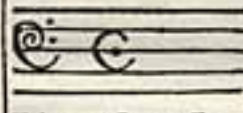

Sinal da *Prolação Perfeita*, aonde a *Semibreve* he *Perfeita*, e a *Minima* alterada com o valor de 1. *Compassi*.

Sinal da *Prolação Imperfeita*, aonde a *Semibreve* fica *Imperfeita*.

Pela falta, e carencia do final se entende ser *Imperfeito* o *Modo*, *Tempo*, ou *Prolação*.

Quan-

TABELLA, EM QUE SE MOSTRA O VALOR DAS OITO FIGURAS
nos Modos, Tempo, e Prolação.

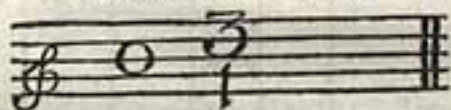
	Maxima.	Longa.	Breve.	Semibr.	Minim	Sem'n.	Colchea.	Semicolchea.
	Vale 12. Compassos no <i>Modo Maior</i> , porque comprehende o valor de trez Longas por ser <i>Perfeita</i> .	4.	2.	1.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.
	Vale 12. Compassos no <i>Modo Menor</i> .	Vale 6. Cóp. pass. porque comprehende o valor de 3. Breves por ser <i>Perfeita</i> .	2.	1.	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.
	Vale 36. Compassos na <i>Prolação</i> .	18.	9.	3.	1.	Vão 1. em 1. Cóp.	4.	8.
	Vale 18. Compassos.	9.	$\frac{2}{41.}$	$\frac{12.}{1}$	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.
	Vale 24. Compassos.	12.	6.	3.	1.	Vão 1. em 1. Cóp.	4.	8.
	Vale 12. Compassos.	6.	3.	$\frac{2}{11.}$	Vão 1. em 1. Comp.	4.	8.	16.

REGRA X.

Das Proporções.

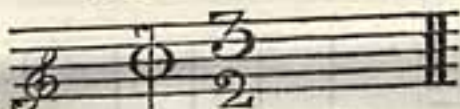
O Que fica dito unicamente a respeito dos *Modos*, e da *Perfeição do Tempo* já entre os Professores Antigos mais chegados ao nosso século tinha pouco uso, por ser Musica muito vagarosa; porém ainda alguma vez se praticava com *Proporção* diante do final do *Tempo* desta sorte:

EXEMPLO.



E com mais frequencia a *Proporção Maior* deste modo:

EXEMPLO.



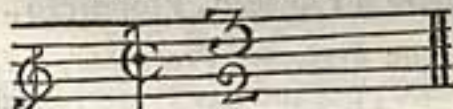
A *Perfeição da Proporção* usa-se tambem com os numeros diante do *Tempo* de meio circulo por esta fórma:

EXEMPLO.



Ou de outro modo, que tambem era pouco frequente, a que chamão *Proporção Menor* assim:

EXEMPLO.



As *Seminimas*, *Colcheas*, e *Semicolcheas* nestas *Proporções* ordinariamente se afinão brancas, pelo que não se valião de Figuras com mais diminuição nas ditas *Proporções*, e o valor de todas he o que se mostra na seguinte Tabella.

Zz ii

TA-

TABELLA DO VALOR DE TODAS AS FIGURAS
nas *Proporções*.

		<i>Maxima.</i>	<i>Longa.</i>	<i>Breve.</i>	<i>Semib.</i>	<i>Minima.</i>	<i>Semin.</i>	<i>Colchea.</i>	<i>Semicolchea.</i>
Proporção Maior.		Vale 4. Compassos.	2.	1.	Vão 3. em 1. Compasso.	6.	12.	24.	48.
Proporção Menor.		Vale 8. Compassos.	4.	2.	1.	Vão 3. em 1. Compasso.	6.	12.	24.

R E G R A X I.

Advertencia sobre a Prolação, Proporção, e Ternario.

ENtenda-se que *Prolação*, *Proporção*, e *Ternario* não he tudo o mesmo; porque nas *Proporções* as *Seminimas*, e *Colcheas* naturalmente se figurão *negras*; e na *Prolação* affi-
nãõ-se as *Seminimas*, *Colcheas*, e *Semicolcheas* accidentalmen-
te *brancas*, e tambem na *factura* do *Compasso* as distinguão
os *Professores Antigos*.

Pro-

Dos antigos preceitos da Musica. 21

Prolação he hum *Pontinho* dentro no *Tempo* desta sorte:

EXEMPLO.



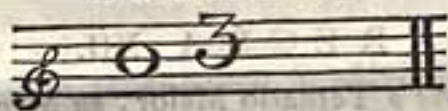
Proporção são dous numeros diante do *Tempo* por este modo:

EXEMPLO.



Ternario he hum 3 de algarismo diante do *Tempo*, como assim:

EXEMPLO.

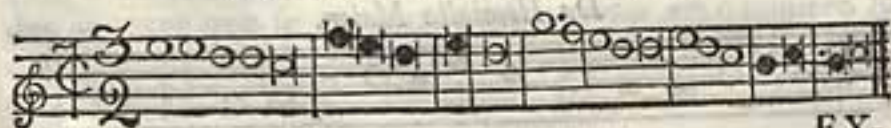


Note-se: A *Prolação* faz a *Semibreve Perfeita*, e não póde haver *Proporção Maior*, que faça a *Breve Perfeita*, só se o *Tempo* se afinar fechado. *Proporção*, e *Ternario* per si não fazem *Figura Perfeita*; e o chamar-se *Ternario* he porque vão trez partes ao *Compasso*, e não porque alguma das *Figuras* comprehenda trez das suas *Menores* subseqüentes.

Observem-se as distinções da *factura* do *Compasso* na *Proporção Maior*, e *Menor*, e no *Tempo Ternario*, segundo os *Professores Antigos*.

EXEMPLO

Da *Proporção Maior* com trez partes indistinctas, suppondo-se duas no chão, e huma no ar.



EX-

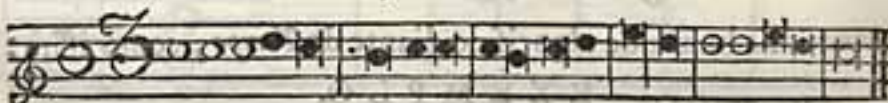
E X E M P L O

Da Proporção Menor com trez partes indistinctas, suppondo-se hum no chão, outra no meio, e a outra no ar; ou hum parte no chão, e as duas suppostas no ar indistinctamente.



E X E M P L O

Do Tempo Ternario com trez partes distinctas, duas no chão, e hum no ar.



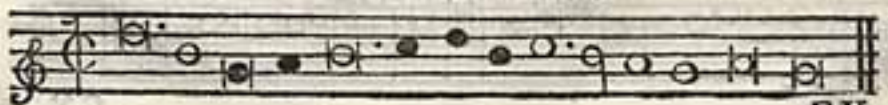
R E G R A XII.

Em que se expõe o Ternario Maior, ou Menor sem numeros, chamado Hemiolia.

Muitas vezes póde-se encontrar hum *Ternario Maior*, ou *Menor*, sem haver numeros, que o declarem: isto se conhece, quando se encontrão as Figuras, que de sua natureza são brancas, afinadas de nota preta, ao que chamão *Hemiolia*; com esta advertencia: quando entrão trez *Semibreves pretas Hemiolia Maior*: quando vão trez *Minimas pretas Hemiolia Menor*. Se as Figuras de nota preta são *Breves*, e *Semibreves*, he *Maior*; e quando são *Semibreves*, e *Minimas pretas*, *Menor*; e logo que pararem as Figuras de nota preta, pára, e acaba tambem a *Hemiolia*. Em Regra particular tratarei das Figuras de nota preta.

E X E M P L O

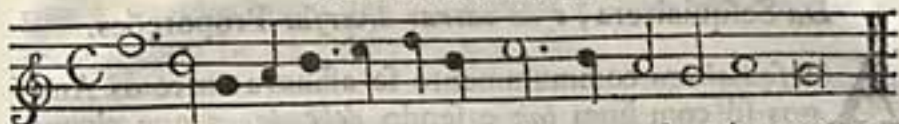
Da Hemiolia Maior.



EX-

EXEMPLO

Da Hemiolia Menor.



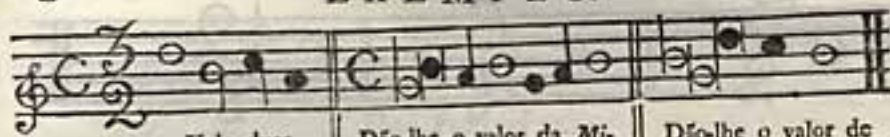
Deste modo são quaesquer Figuras de nota preta em numeros Binarios; porque sendo pretas, passão a Ternarias.

REGRA XIII.

Das trez differenças do valor, que tem a Semibreve preta, segundo os Antigos.

NA Pratica humas vezes a Semibreve preta vale duas Minimas, conforme se vê em qualquer Ternario; outras tem o valor da Minima com Pontinho de Augmentação; e outras vezes como se estivesse afinada humas só Minima, e por esta conta querem que tenha a Semibreve preta trez valores distinctos, o que se trata, e explica no seguinte

EXEMPLO.



Vale duas Minimas.

Dão-lhe o valor da Minima com Pontinho.

Dão-lhe o valor de humas só Minima.

Esta doutrina, segundo a minha intelligencia, não tem racionavel fundamento, porque todas as Figuras devem incluir hum valor proprio, conforme o Modo, Tempo, e Pro- lação; e o ser humas Figuras pretas só faz que ella fique Im- perfeita por mudança de cor, ou praticamente, quando di- vide o Ternario, e evita Alterações: o Ternario divide-se to- das as vezes que se encontram notas pretas em o numero Bi- nario, aonde não ha Perfeição, e então fica sendo Ternario, ou Hemiolia.

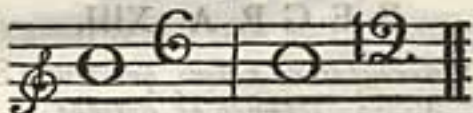
RE-

R E G R A XIV.

Da Sefquialtera, e de outras diversas Proporções.

A *Sefquialtera* communmente se afinava entre os Antigos só com hum 6.; e sendo *dobrada*, a que chamavão *a doze*, só com o numero 12. desta forte:

E X E M P L O.



Mas era muito improprio este modo de as escrever; porque para nos conformarmos com a Arte, devem-se afinar com dous numeros; isto he, com hum 3. pela parte superior, e hum 2. pela inferior, ou com 6., e 4., ou tambem com 12., e 8., pois só este he o privativo modo de se figurarem, como se vê no seguinte

E X E M P L O.



Deve-se afinar sempre a *Sefquialtera* com dous numeros, para que o maior declare a quantidade de Figuras, que se hão de entender ao Compasso na Voz, que cantar a *Sefquialtera*, que isto denota, e avisa o numero maior da parte superior.

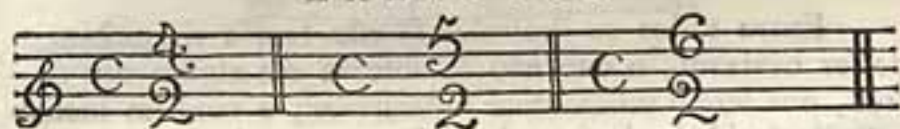
A palavra *Sefquialtera* he dicção Grega, e, segundo *D. Adriano Bianchieri*, quer dizer assim: *Sesqui* dui terzi, & *altera* il terzo; o que explico por este modo: *Sefquialtera* he huma *Proporção*, ou quantidade, que contém outra, e huma metade mais: isto se entende a respeito daquella comparação, que se faz de dous numeros, dos quaes o maior

Dos antigos preceitos da Musica. 25

maior comprehende huma vez o menor com a addição da sua metade, v. gr. 4, e 6 tem *Proporção Sefquialtera*, porque 6 contém huma vez 4, e mais 2, que são metade de 4: o mesmo he 12, e 8, 3, e 2, &c.

Ha outras muitas diversidades de *Proporções*, em que sempre o numero da parte superior indica as Figuras, que de presente vão ao Compasso, e serão daquellas, que o numero da parte inferior demostrar que de antes entravão no *Tempo Imperfeito*, ou *Compassinho*: as que forão mais praticadas entre os nossos Antigos se manifestão nos seguintes

E X E M P L O S.



No 1.^o Exemplo vão 4 *Minimas* ao Compasso, no 2.^o 5, e no 3.^o 6, porque assim o denota o numero superior; por serem as Figuras, que entrão, da mesma qualidade das duas, que o inferior mostra de antes entravão.

R E G R A XV.

Dos Pontinhos.

NA Musica Antiga encontravão-se seis *Pontinhos*, ou hum com seis applicações, e distinctos significados, os quaes são os seguintes.

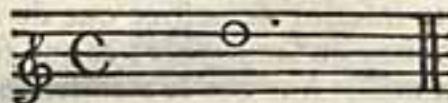
Pontinho de Augmentação, de Perfeição, de Reducção, de Divisão, de Alteração, e o de Prolação dentro no Tempo.

Estes *Pontinhos* só devem fazer o seu effeito nas Figuras, e não propriamente nas Pausas: assinao-se ou depois das Figuras, ou antes, ou no meio, ou pela parte superior, ou inferior.

Do Pontinho de Augmentação.

O *Pontinho de Augmentação* affina-se logo diante de qual-quer Figura, a quem communica o seu effeito, (excepto á *Figura Perfeita*) e lhe augmenta mais metade do seu valor.

E X E M P L O.



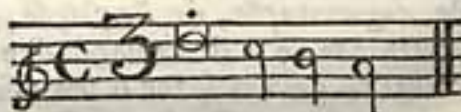
A Figura com o *Pontinho* vale Compasso, e meio.

Entre todos os *Pontinhos* só este tem a circumstancia de ser cantavel, o que não se observa em algum dos outros, por serem unicamente indicativos; e tambem inclue a particularidade de se poder affinar em todos os *Tempos*, ou sejam *Perfeitos*, ou *Imperfeitos*, *Binarios*, ou *Ternarios*; de sorte que em o numero *Binario* só ha o *Pontinho de Augmentação*, e em os *Ternarios* póde haver este, e todos os mais *Pontinhos*.

Do Pontinho de Perfeição.

O *Pontinho de Perfeição* affina-se em cima da *Figura Perfeita* para a preservar da *Imperfeição*, em que fica, quando se lhe segue *Figura menor*, e por virtude deste *Pontinho* se conserva no seu justo valor.

E X E M P L O.

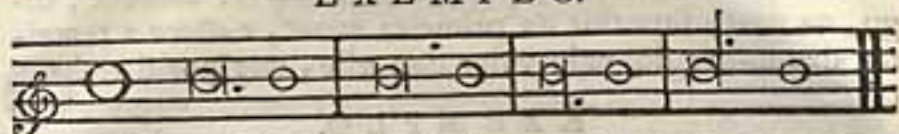


Vale dous Compassos na *Proporção Menor*.

Tambem se põe adiante da *Figura* pela parte inferior, ou por qualquer dos modos, que se mostram.

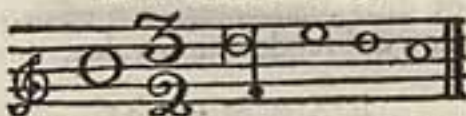
E X-

EXEMPLO.



Não só este *Pontinho* se figura com a sobredita diversidade, mas também se encontra na cauda da *Longa* em lugar de ser ao lado, ou por cima da *Figura*, na *Proporção Maior*.

EXEMPLO.

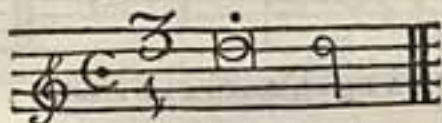


Vale dous Compallos na *Proporção Maior*.

Do *Pontinho de Reducção*.

O *Pontinho de Reducção* affina-se nas *Figuras*, que são maiores que as *Perfeitas*: affinando-se na *Breve*, põe-se por cima: junto á *Maxima*, ou *Longa*, sendo a *Prolação Perfeita*: ao pé da *Longa*, ou *Maxima*, quando he *Perfeito o Tempo*, e só na *Maxima*, quando o *Modo Menor* he *Perfeito*; porém no *Maior* não se faz preciso. Este *Pontinho* reduz huma parte do *Ternario* á *Figura*, em que está, a qual lhe faltava por ter *Figura menor* que a *Perfeita* diante de si.

EXEMPLO.



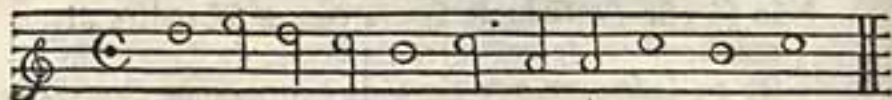
Vale dous Compallos na *Proporção Menor*.

Do *Pontinho de Alteração*.

O *Pontinho de Alteração* affina-se a hum lado na parte superior em o meio de duas *Figuras*, quando trez *menores* estão entre duas *maiores*; e também as *menores* podem

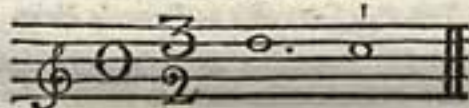
ser em quantidade seis, porque he *Ternario*: affina-se, digo, na parte superior da primeira *menor*, e altera a terceira, dando-lhe dobrado valor daquelle, que por si tinha.

E X E M P L O.



Na *Proporção Maior* commummente se affina este *Pontinbo* no meio de duas *Semibreves*, e o effeito, que faz, he alterar a segunda, dobrando-lhe o valor.

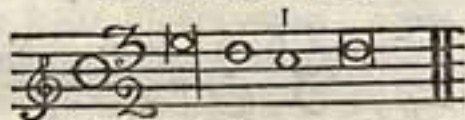
E X E M P L O.



A segunda *Semibreve* vale dobrado.

Tambem póde haver *Alteração* sem *Pontinbo*, que a denote, por ser regra geral na *Proporção Maior*, que duas *Semibreves* no meio de duas *Figuras maiores* indicão haver *Alteração* na segunda *Semibreve*, ficando com o valor da *Figura Breve*.

E X E M P L O.



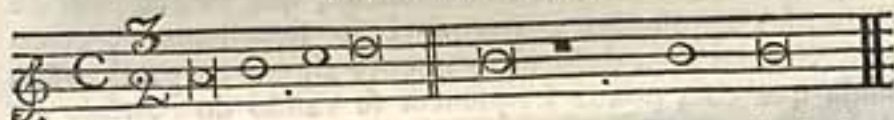
A segunda *Semibreve* vale dobrado.

As *Figuras maiores* são as *Perfeitas*, ainda que estejam *Imperfeitas*, por terem *Figura menor* diante, e as *menores* são as que logo se lhes seguem; e nem *Paulas*, nem *Figuras pretas* podem ser alteradas com o *Pontinbo* de *Alteração*.

Do Pontinbo de Divisão.

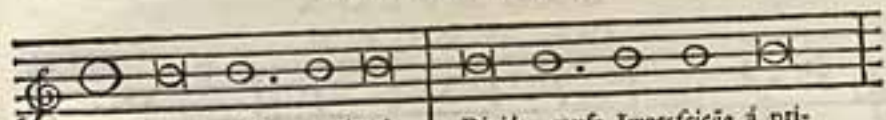
O Pontinbo de Divisão denota que não ha de haver Alteração, ainda que se encontrem duas Figuras menores entre duas maiores: affina-se pela parte inferior no meio de duas Figuras menores, estando estas entre duas maiores, e aparta a primeira menor para a primeira maior, e a segunda menor para a segunda maior, e assim avisa que cada Figura se attenda conforme o seu proprio valor, porque sem Divisão a primeira Figura maior era Perfeita, e a segunda menor alterava.

EXEMPLO.



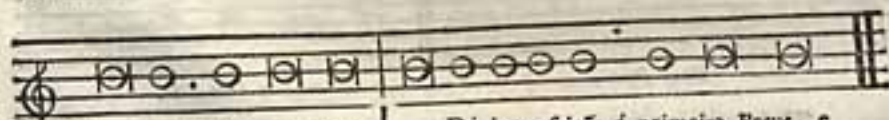
Este Pontinbo verdadeiramente produz mais de hum effeito; porque bem advertido se oblerva, que humas vezes divide, e causa Imperfeição, outras divide, faz a Figura Imperfeita, e altera; e outras divide, imperfeição, e reduz, ou transporta, pelo que supre a Alteração, e Reducção.

EXEMPLO.



Divide, faz Imperfeita a primeira Breve, e desaltera a segunda Semibreve.

Divide, causa Imperfeição á primeira Breve, e altera a terceira Semibreve.



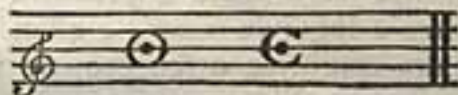
Divide, imperfeição a primeira Breve, e reduz a segunda Semibreve depois da ultima Breve.

Dá imperfeição á primeira Breve, e reduz á ultima Semibreve.

Do Pontinbo de Prolação.

O *Pontinbo de Prolação* he aquelle, que se affina dentro no *Tempo*, e denota *Prolação Perfeita*; quero dizer, faz a *Semibreve Perfeita*, e que as Figuras valhão trez vezes o que valião.

E X E M P L O.



Estes são todos os seis *Pontinbos*, que se usárão na Musica; porém os Professores menos Antigos os resumirão, dizendo os mais doutos Mestres, que os *Pontinbos de Reducção, Alteração, e Divisão* erão semelhantes, como mostrei; mas com tudo ultimamente alguns os praticavão, ainda que com pouca frequencia se valião do *Pontinbo de Reducção*; e para evitarem o de *Divisão*, e o de *Alteração* nas *Proporções*, usárão affinar a *Divisão*, ou *Alteração*, fazendo as ultimas duas Figuras de *nóta preta*; porque se querião alterar a *Minima*, affinavão como equivalente a *Semibreve preta*; e quando querião alterar huma *Semibreve*, da mesma forte a fazião *Breve preta*.

E X E M P L O S.



Talvez póde succeder não se affinar a *Divisão de nóta preta* por descuido, ou erro; e quando houver esta falta, nem por isso se fará a primeira Figura maior *Perfeita*, nem Al-

Alteração na ultima *menor*; mas sempre que se encontrar *menor* diante, ficará *Imperfeita* a *Figura Perfeita*, não tendo *Pontinho de Perfeição*; e o mesmo se deve entender na *Proporção Maior*, que ainda que não se affine o *Tempo fixado*, se fará a *Breve Perfeita*; e na *Proporção Menor*, supposto lhe falte o *Pontinho* dentro no *Tempo*, também se ha de fazer a *Semibreve Perfeita*, porque muitas vezes por culpa dos traslados se encontrão estas faltas, pelas quaes se veio a dizer por uso, e corrupção, que em todo o *Ternario Maior* he a *Figura Breve Perfeita*, e no *Ternario Menor* a *Semibreve*.

Em summa: de todos os seis *Pontinhos* só o de *Augmentação*, *Perfeição*, e *Prolação* forão os mais praticados pelos Professores menos Antigos; porém eu geralmente os manifestei nos Exemplos propostos, para que não se ignorem, encontrando-se algum dos que não tinham tanto uso.

Ao *Pontinho* não se lhe chame *Ponto*, porque este nome pertence com propriedade aos intervallos, ou distancias, e também na Pratica ás Figuras, ou notas: advertindo que não são seis *Pontinhos*, mas só hum com a especialidade de seis significados, e distintas applicações pelos diversos effeitos, que produz; bem assim como v. gr. o Sol, que sendo unico, allumea, aquece, indurece, abrande, vivifica, e destroe.

R E G R A XVI.

Das Figuras Perfeitas, ou Imperfeitas.

TOda a *Figura Perfeita* vale trez da sua *menor* subsequente, como v. gr. a *Maxima*, quando he *Perfeita*, vale trez *Longas*: quando a *Longa* he *Perfeita*, contém trez *Breves*: quando a *Breve* he *Perfeita*, inclue trez *Semibreves*: quando a *Semibreve* he *Perfeita*, tem o valor de trez *Minimas*; e toda a *Figura*, que não he *Perfeita*, vale em todo o *Tempo* só duas das suas *menores* subseqüentes.

To-

Todas as quatro Figuras *maiores* podem ser a hum tempo *Perfeitas*, ou tambem *Imperfeitas*: são *Imperfeitas* as quatro Figuras *maiores* no Tempo *Imperfeito*, ou *Compaffimbo*; e da mesma forte no Tempo de *Compaffo Maior*, ou *Compaffo Largo*, nos quaes todas as Figuras valem só metade das suas *maiores* antecedentes.

Qualquer Figura das quatro *maiores* póde ser *Perfeita*, e as outras *Imperfeitas*; e tambem podem ser duas, ou trez *Perfeitas*, e as mais *Imperfeitas*.

Em summa: Toda a Figura *Perfeita* contém o valor de trez da sua *menor* subsequente. Toda a Figura antes da *Perfeita* deduz valor dobrado a respeito da *Perfeita*; e toda a Figura *menor* que a subsequente da *Perfeita*, deriva por metades o valor da sua antecedente, cabendo em quantidade dobrado numero de Figuras no *Compaffo*.

R E G R A XVII.

De como padecem Imperfeição as quatro Figuras maiores.

POR duas causas admittem *Imperfeição* as quatro Figuras *maiores*, que podem ser *Perfeitas*; isto he, ou por se lhes seguir alguma Figura *menor* immediata, ou por mudança de *côr*.

Toda a Figura *Perfeita* ficará *Imperfeita*, tendo Figuras *menores* ou antes, ou depois; excepto porém quando as *menores* ou depois, ou antes fizerem per si *Ternario*.

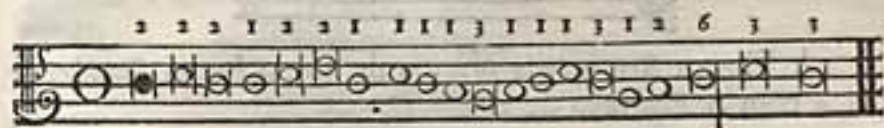
Na *Proporção Menor*, por se lhe seguir á Figura *maior* alguma nota *menor*, perde a *Semibreve*, ou *Breve* o valor da *Minima*, que se lhes segue, por ficarem por este motivo *Imperfeitas*; e o mesmo succede na *Proporção Maior*, quando depois da *Breve*, ou *Longa* está hum *Semibreve*, porque o ajuntamento de Figuras *Imperfeitas*, ou *menores* entre *maiores* he prejudicial á terceira, e ultima Figura; excepto o caso de syncopar-se hum *a* com outra para fazer *Ternario Perfeito*.

Fi-

Dos antigos preceitos da Musica. 33

Fica tambem *Imperfeita* por *mudança de côr* qualquer das quatro Figuras maiores, quando alguma he ou toda, ou só metade *preta*.

Exemplo das Figuras Imperfeitas, e Perfeitas.



He *Imperfeita* a 1.^a Breve, por ser *preta*, e a 2.^a, porque se lhe tira huma parte para fazer *Ternario* com a 1.^a: a 3.^a tambem he *Imperfeita*, porque com a ultima parte da 2.^a faz *Ternario*: a 4.^a Breve he *Imperfeita* por ter antes Figura menor, que a procura para o *Ternario*: a 5.^a Breve he *Imperfeita* por ter menor depois com o *Pontinho de Divisão*: a 6.^a Breve he *Perfeita*, ainda que pareça ter menor diante; mas como são trez *Semibreves*, fazem numero *Ternario*, quando se lhes segue Figura maior: a 7.^a Breve tambem he *Perfeita*, porque tem *Ternario* diante, que são duas *Semibreves*, e a segunda altera, seguindo-se Figura maior; porém ficará *Imperfeita*, quando tiver *Divisão*: a Longa vale duas *Breves Perfeitas*, por ter depois Figura *Perfeita*: a 8.^a Breve he *Perfeita*, por se lhe seguir logo outra da mesma qualidade, a qual he *Perfeita* por ser final.

R E G R A XVIII.

Das Figuras todas pretas, e das que são metade brancas, e metade pretas.

TRez variedades de côres applicarão ás Figuras da Musica os Professores Antigos, ou todas brancas, ou pretas, e tambem ou metade pretas, e metade brancas; excepto as Figuras brancas, em todas as mais não ha *Perfeição*, *Alteração*, ou *Divisão*, sendo o *Compasso Ternario*.

Bbb

A

34 Additamento, em que se trata

A Figura *Semibreve* toda preta vale no Tempo de *Compassinho*, e *Compasso largo* como a *Minima* com o *Pontinho* de *Augmentação*.

EXEMPLO.



A Figura *Breve* toda preta vale como hum *Semibreve* branca com o *Pontinho* de *Augmentação*.

EXEMPLO.



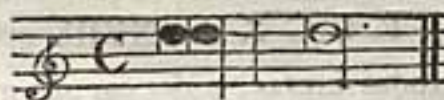
A Figura *Longa* toda preta vale como hum *Breve* branca com o *Pontinho* de *Augmentação*.

EXEMPLO.



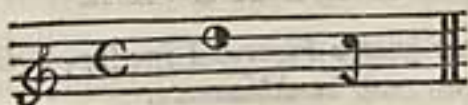
A Figura *Maxima* toda preta vale como hum *Longa* branca com o *Pontinho* de *Augmentação*.

EXEMPLO.



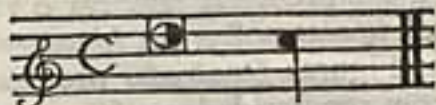
E se estas Figuras se encontrarem *metade brancas*, e *metade pretas*, valerá a *Semibreve*, que for *metade preta*, como sete *Colcheas*, que he a 8.^a parte menos do valor de *branca*.

EXEMPLO.



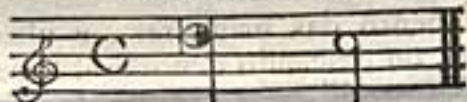
A Figura Breve metade preta valerá como sete Seminimas.

EXEMPLO.



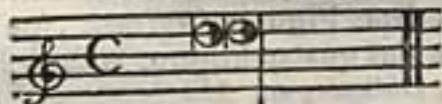
A Figura Longa metade preta valerá trez Compassos, e meio.

EXEMPLO.



A Figura Maxima metade preta valerá sete Compassos.

EXEMPLO.



Em summa: perdem as quatro Figuras maiores, quando são todas pretas no Compassinbo, e Compasso Largo, a quarta parte do valor, que tinhão, sendo brancas; e se forem só metade pretas, perdem unicamente a 8.^a parte.

Nas Proporções, ou Ternarios, afinando-se as Figuras maiores todas pretas, perdem a 3.^a parte do valor, que tinhão; e se forem metade pretas, perdem sómente a 6.^a parte.

R E G R A XIX.

Das primeiras quatro Figuras Ligadas, e das Alfadas, e Alfamoxa.

PAra que hum perfeito Cantor possa entender todo o genero de Musica, e suas circumstancias, he muito preciso que saiba, e comprehenda tambem o valor das Figuras *Quadradas*, e *Alfadas* postas em *Ligaduras*.

Ligão-se as Figuras *Quadradas* propriamente para se metter a letra com regularidade; e só as quatro primeiras *Maxima*, *Longa*, *Breve*, e *Semibreve*, que são as *Perfeitas*, podem ser *Ligadas*, ou *Conjuntas*.

Para a verdadeira intelligencia das *Ligaduras* se atenda ao movimento das primeiras, e ultimas Figuras, porque subindo, ou descendo denotão differentemente.

Ha tambem nas Figuras *Ligadas* dous modos de plicas, ou caudas, as quaes afinando-se para baxo, ou para cima, á mão direita, ou esquerda, as fazem mudar de entidade, condição parcial para o conhecimento certo do valor proprio das ditas Figuras *Conjuntas*, ou *Ligadas*.

A *Ligadura* das quatro Figuras maiores he de trez modos, *Quadrada*, *Obliqua*, ou *Mixta*.

Ligadura Quadrada he, quando dous, ou mais pontos *Quadrados* se atão, para que só o primeiro leve huma syllaba de letra.

Ligadura Obliqua he a que chamão *Alfa* com plica, ou cauda, ou *Alfamoxa* sem plica, que são humas Figuras de *corpo atravessado*, nas quaes, sendo huma só a Figura, se formão duas vozes differentes, huma no principio, outra no fim.

Ligadura Mixta he, quando os pontos *Quadrados* se ligão com as Figuras *Obliquas*.

Do conbecimento das primeiras Figuras das Ligaduras.

AS primeiras duas Figuras da *Ligadura quadrada* com plica para cima na primeira á mão esquerda, ou subão, ou desção, tem o nome de *Semibreves ligadas*, ou *conjuntas*; e o proprio denota a sua *Ligadura obliqua*, ou *Alfada de corpo prolongado* com a mesma plica para cima á mão esquerda, a que chamão *Alfa da Semibreve*, na qual se suppõem duas *Semibreves*, huma donde principia, outra donde acaba.

E X E M P L O.



As primeiras duas Figuras da *Ligadura quadrada* com plica para baxo na primeira á mão esquerda, subindo a primeira para a segunda Figura, são *Breves conjuntas*, ou *ligadas*, ou tambem com plica para baxo em ambas as Figuras descendo; e o proprio denota a sua *Ligadura obliqua*, ou *Alfada de corpo prolongado* com a mesma plica para baxo á mão esquerda, a que chamão *Alfa da Breve*, na qual se suppõem duas Figuras *Breves*, huma na primeira ponta, outra na segunda.

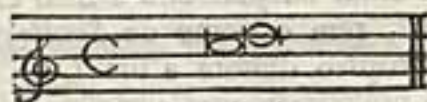
E X E M P L O.



As

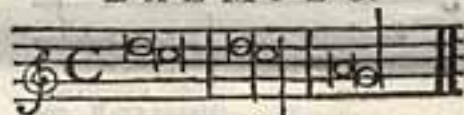
As primeiras duas Figuras da *Ligadura quadrada* sem plica, subindo a primeira para a segunda, são *Breves ligadas*.

E X E M P L O.

*Breves ligadas.*

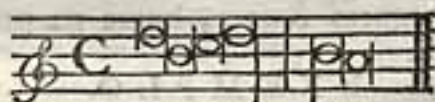
Ao contrario: Duas Figuras *Quadradas* sem plica, descendo a primeira para a segunda, são *Longas*; e o mesmo denota com plica para baxo, ou para cima á mão direita em ambas as Figuras, ou sómente na segunda.

E X E M P L O.

*Longas ligadas.*

Sendo a primeira Figura *Quadrada*, pendente, e sem plica, da mesma sorte he *Longa*, mas deixará de o ser, faltando huma destas condições; e poderá ser tambem a primeira Figura *Breve*, e a segunda *Longa*, tendo a primeira plica, e a segunda descendo sem ella.

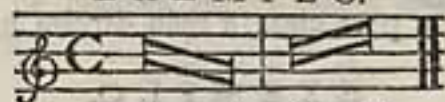
E X E M P L O.

*L. B. B. L. B. L.*

Toda a Figura de *corpo prolongado* sem plica descendo he na primeira ponta *Longa*, e na segunda *Breve*; e subindo he *Breve* na primeira, e na segunda ponta, a que chamão *Alfama* por carecer de plica.

EX-

EXEMPLO.

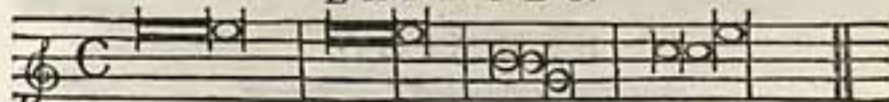


L. B. B. B.

Alfamezas.

Toda a primeira Figura da *Ligadura de corpo largo*, ou *dobrado*, ou toda afinada no espaço, ou na linha sem plica, ou com ella para cima, ou para baxo á mão direita, he *Maxima*.

EXEMPLO.



M. B.

M. B.

M. L.

M. L.

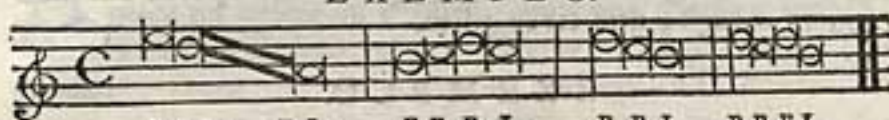
De corpo largo.

De corpo dobrado.

Do conhecimento das Figuras do meio das Ligaduras.

Todas as Figuras sem plica do meio da *Ligadura* ou são *Quadradas*, ou *Alfadas*; e tanto subindo, como descendo, sempre são *Breves*.

EXEMPLO.



L.B.B.

B.L

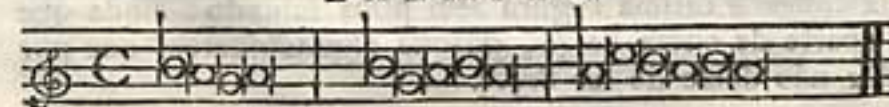
B.B.B.L

B.B.L

B.B.B.L

Se a primeira Figura da *Ligadura* tem plica para cima á mão esquerda, faz que sejam *Semibreves* a primeira, e segunda; e a terceira subindo, ou descendo he *Breve*.

EXEMPLO.



S.S.B.B.

S.S.B.B.L

S.S.B.B.B.L

To-

40 Additamento, em que se trata

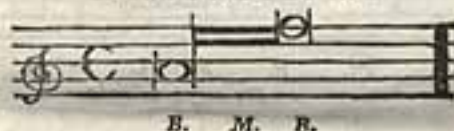
Toda a Figura do meio da *Ligadura quadrada* com plica para baxo, ou para cima á mão direita he *Longa*.

E X E M P L O.



Se a Figura do meio da *Ligadura* for de *corpo largo* toda na linha, ou no espaço sem plica, he *Maxima*.

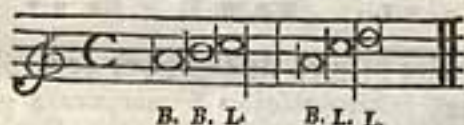
E X E M P L O.



Do conhecimento das ultimas Figuras das Ligaduras.

Toda a ultima Figura *Quadrada* da *Ligadura*, que tiver plica á mão direita, he *Longa*; e tambem he *Longa* a ultima Figura sem cauda, quando se aparta subindo de outra *Longa*, que tiver plica.

E X E M P L O.



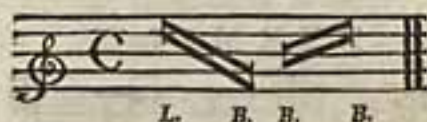
Advirto que nem todos os Autores convem em que seja *Longa* a ultima Figura sem plica subindo, ainda que se aparte de outra *Longa*, porque alguns querem que por subir não deixe de ser *Breve*.

Tam-

Dos antigos preceitos da Musica. 41

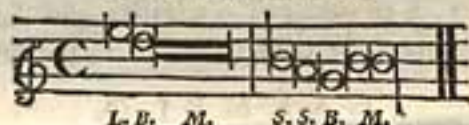
Tambem he Breve a ultima ponta da *Alfama* subindo, ou descendo.

EXEMPLO.



Em fim: se a ultima Figura da *Ligadura* for de *corpo largo*, ou *dobrado*, ou desça, ou suba, ou se affine com plica, ou sem ella, sempre he *Maxima*.

EXEMPLO.



Mais claro, e para que melhor se entenda.

Das Figuras com plica.

A Primeira, e segunda Figura da *Ligadura quadrada* com plica na primeira Figura para cima á mão esquerda, subindo, ou descendo, são *Semibreves*; e as que forem mais de duas, tanto descendo, como subindo, são *Breves*, excepto a ultima Figura da *Ligadura*, que se descer, será *Longa*.

EXEMPLO.



Toda a Figura *Quadrada* da *Ligadura*, subindo, ou descendo com plica á mão direita, he *Longa*; e quando for de *corpo dobrado*, he *Maxima*.

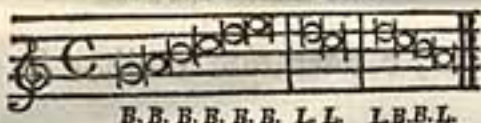
E X E M P L O.



Das Figuras sem plica.

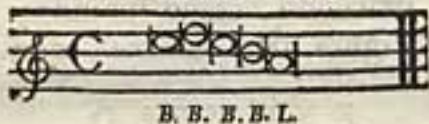
AS Figuras *Quadradas* de *Ligadura*, que não tem plica, ou descem, ou sobem: subindo, todas são *Breves*; e descendo, a primeira, e ultima são *Longas*, e as do meio, se forem mais de duas, sempre são *Breves*.

E X E M P L O.



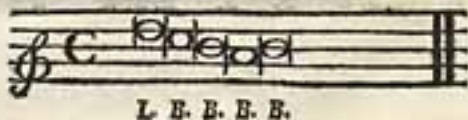
Se principiarem subindo, e acabarem descendo, só a ultima he *Longa*, e as outras são *Breves*.

E X E M P L O.



Se principiarem descendo, e acabarem subindo, só a primeira he *Longa*, e as mais são *Breves*.

E X E M P L O.

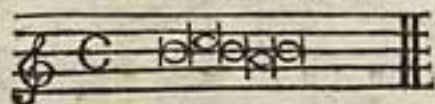


Se

Dos antigos preceitos da Musica. 43

Se principiarem subindo, descerem no meio, e acabarem subindo, todas são *Breves*.

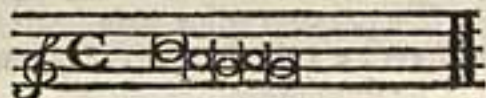
E X E M P L O.



B. B. B. B. B.

Se descerem, e depois subirem para acabarem descendo, a primeira, e ultima são *Longas*, e as outras *Breves*.

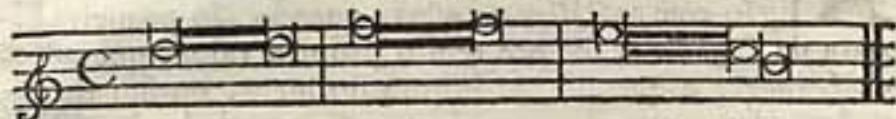
E X E M P L O.



L. B. B. B. L.

Se entre estas Figuras se encontrar a de hum *Quadrado largo*, será *Maxima*, e nas mais observem-se as *Regras* já estabelecidas.

E X E M P L O.



B., M. L., L. M. B., L., M. B. L.

Por subir. Por descer. Por descer. Por subir. Por descer. Breve por Figura do meio, e a ultima Longa por descer.



A Primeira destas duas Figuras Obliquas sem plica, a que chamão *Alfamoça*, he na primeira ponta *Longa*, e na segunda *Breve*, quando desce; e a segunda *Alfamoça* he na primeira, e segunda ponta *Breve*, porque sobe.

A Figura Obliqua com plica para baxo á mão esquerda he *Alfa da Breve*, e vale duas *Breves*, huma na primeira ponta, outra na segunda.

A ultima Figura Obliqua com plica para cima á mão esquerda he *Alfa da Semibreve*, e vale duas *Semibreves*, huma no principio, outra no fim.

Da Ligadura Mixta.

A Ligadura Mixta he, quando as Figuras *Quadradas* se ligão com as *Obliquas*: estas, quando são primeira Figura da Ligadura, sempre tem o proprio valor, que antes de *Ligadas*; e quando são Figura do meio, ou fim de Ligadura, seguem a mesma ordem, e formalidade das Figuras *Quadradas*, segundo os preceitos de subir, e descer.

As Figuras *Quadradas* regulão-se pelas suas Regras, como se tem mostrado: isto he, que descendo sempre a ultima, e primeira Figura *Quadrada* sem plica he *Longa*; e subindo sem cauda qualquer Figura *Quadrada* he *Breve*.

E X E M P L O.



Dos antigos preceitos da Musica. 45

A *Alfamoixa* subindo sempre he *Breve* na primeira, e na segunda ponta; e tambem vale por duas *Breves*, sendo *Figura Mixta* do meio, ou fim da *Ligadura*, tanto subindo, como descendo; e unicamente quando a *Alfamoixa* descer, e for só, ou servir de primeira *Figura Mixta* da *Ligadura*, he *Longa* no principio, e *Breve* no fim.

E X E M P L O.



R E G R A XX.

Do conhecimento das notas pretas, e das que são metade brancas, e metade pretas postas em Ligaduras.

Tambem se usão das *notas pretas*, e das que são *metade brancas*, e *metade pretas* postas em *Ligadura* com as *Figuras brancas* nos *Compaffes Binarios*, por serem só nelles mais proprias, e naturaes estas *Figuras Ligadas*.

E X E M P L O S,

Em que se mostram, e declaram as Ligaduras das notas metade brancas, e metade pretas com as Figuras brancas.

A segunda Regra he explicação da primeira.



EX-

E X E M P L O,

Em que se propõem, e explicão as Ligaduras das notas pretas com as Figuras brancas.

A segunda Regra declara a primeira.



Em fim: observe-se que não he conveniente huma só Figura *preta*, sem que se lhe siga logo outra da mesma *côr*, que complete o numero *Ternario*; pelo que aquella parte, que perde huma Figura *maior* por ser *preta*, se dá sempre á outra *menor* tambem *preta*, que se lhe segue.

Estas são as Regras, e Preceitos recopilados daquelles Authores, que mais eruditamente fallão nesta materia: procurei explicar-me com brevidade, e sem incoherencia, ainda que os Professores Antigos ensinão com bastante contradicção alguns Preceitos: eu me proporia o trabalho de formar sobre esta Musica muitas observações proveitosas, combinando, e exemplificando todas as suas Regras com aquella extensão, que conjeturo, e julgo ser bem precisa para explicar regularmente a multiplicidade de doutrinas oppostas, que vejo em muitos Escretores, se eu não advertira que este Additamento he só hum pequeno Tratado, e breve summa dos Antigos preceitos da Musica, de que intentei dar noticia para os preservar de ficarem inteiramente esquecidos; e tambem porque a minha principal empresa foi o novo Systema proposto em a *Nova*

Dos antigos preceitos da Musica. 47

Instrução Musical, para com elle facilitar a Musica moderna aos Portuguezes, a fim de que assim como elles conseguirão sempre hum distincto nome em as eruditas Nações do Mundo, não o desmereção nesta Sciencia, conhecendo-se em todas o quanto se habilitão, e empregão em adquirir os proprios modos de louvar a Deos nos Templos, e dilatar-lhe a sua gloria accidental em todo o Universo.

F I M.



ERRATAS.

EMENDAS.

- P** Ag. 8. multiplicar - - - - - multiplicar-se.
 Pag. 14. assento - - - - - accentu.
 Pag. 14. e porque cada huma - - e tambem porque cada huma.
 Pag. 62. na explicação do 6.^o b,
 onde diz que servio de *mí cer-*
to, falta - - - - - á Cantoria de cinco bb.
 Pag. 150. que estando b em D. - que estando \S em D.
 Pag. 161. comparadas ás de humas - comparadas as de humas
 Pag. 171. duas, quatro, e mais
 juntas immediatas - - - - - duas, quatro, ou mais todas im-
 mediatas.
 Pag. 197. pois só com aquelle
 nome - - - - - pois com aquelle nome.
 Pag. 204. no C. \mathbb{H} immediato a B. - no C. \mathbb{H} , que está immediato a B.
 Pag. 312. no passar de humas pa-
 ra outras Vozes he - - - - - no passar de humas para outras he
 Pag. 312. comparadas as Vozes de
 humas - - - - - comparadas as de humas Vozes.
 Pag. 334. que com os accidentes
 se formarem - - - - - que com os ditos accidentes se
 formarem.

